



الكشف عن القوانين الداخلية للنص الروائي. بهذا الفهم، ميز الناقد شلوفسكي بين الخطاب باعتبارها بناء / فنيا / جماليا والحكاية باعتبارها مادة أولية / خام (٢). كما ميز الناقد توماشفسكي / TOMACHEVSKY ، بين المتن الحكائي / FABLE والمبنى الحكائي / SUJET (3)، إن أهم عنصر يعطي للخطاب الروائي بعده الفني، يتجلى في الزمن والصيغة السردية. وإذا كان تودروف / T-TODOROV يرى في عنصر الزمن، أهم مكون يميز الخطاب (٤)؛ فإن للصيغة السردية الأهمية نفسها. وعلى ضوء هذا التمييز، تناولنا بنية الخطاب الروائي. استنادا إلى مكون الزمن والصيغة / الرؤية السردية من خلال رواية - التيه - لعبد الرحمن منيف. وهي الجزء الأول من خماسية - مدن الملح - وعلى الرغم من اعتمادنا على الجزء الأول، فإننا سنقوم بمقارنة هذا الجزء بالأجزاء الأربعة الأخرى: الأخذود، تقاسيم الليل والنهار، المنبت، بادية الظلمات.

أدبنة الزمن السردية:

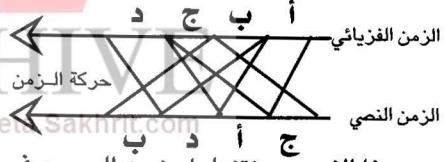
على الرغم من تشعب الدراسات والأراء حول هذا المكون، فإنه لا يخرج عن كونه عنصرا من العناصر الأساسية لفن القص. ثمة أزمنة متعددة: زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة، أزمنة داخلية بالنسبة للنص وأخرى خارجية. إن زمن النص الداخلي، زمن تخيلي مرتبط بنظامه الداخلي. يعتمد مفارقات زمنية، تخلخل ذلك التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي. هذا الأخير المكون من: الماضي، الحاضر والمستقبل. إلا أن هذا الترتيب، يعرف - داخل النص - انزياحات عديدة. ليصبح زمنا متقطعاً /

إن العملية السردية هي التي تحقق شعرية النص السردية. لأنها تساهم في صياغته نظاما وشكلا. والمعطيات الأخرى، متعلقة بهذه التقنية (١). إلا أن المستوى السردية، غير معزول عن البنية العامة للنص. لأن السرد لا يعتبر وحدة بسيطة، بل معقدة؛ تجتمع فيها عناصر مختلفة تشكل بناءها الخاص. إلا أن عنصرا معينا يبقى مهيمنًا، إذا استعرنا العبارة من الناقد رومان جاكيسون R.JAKOBSON. إن وجود النص السردية، رهين بهذا المكون / السرد. نظرا للطبيعة الاستعراضية لهذا النص. هذه الطبيعة، تستوجب نقل وقائع المتن الحكائي وتقديمتها في قالب لغوي. إن هذه العملية التلفظية، موكولة إلى شخصية السارد / NARRATEUR لأنه أكثر شخوص النص إنتاجا للكلام. ويسعى بكل وسائله، لإيقاع المتلقى / المسرود له / NARRATAIRE في شرنقة الحكاية. ويبدو السرد لصيقا بأحداث الرواية وأفعالها. ليبقى الوصف شبه معزول.

وإذا كانت الحكاية تتساوى مع السرد في الوقائع والأحداث، فإن للعملية السردية مكوناتها الداخلية.

إن الدراسات الشكلية الأولى التي تعاملت مع معطيات الفن الروائي، كان لها اتصال مباشر بما تحقق في حقل اللسانيات، مع فردناند دو سوسير / F-DE-SAUSSUR. وطبقوا هذه المعطيات اللسانية على الفن الروائي. إذ يظهر ذلك جليا مع الناقد الفرنسي رولان بارت / R-BARTHES، الذي اقترح أن يكون الخطاب الأدبي؛ موضوع لسانية خاصة. نعتها بلسانية الخطاب. أما الشكلاونيون الروس، فقد حاولوا

DISCONTINU (5) إن النص الروائي يعتمد أساسا إلى أحداث ماضية. هذا الماضي، يتكون إما من مادة تاريخية أو قصة حياة معينة. إلا أن هذه الأحداث الماضية، يتم ترهينها داخل الخطاب. فتصبح حاضرا على المستوى النصي (٦). وعلى الرغم من أهمية عنصر الزمن، فإن النقاد لم يهتموا به إلا مؤخرا. إذ لجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما، مثل: فلاش باك، المونتاج، التقطيع (٧). وبذلك يكون الحاضر، ذلك الزمن الذي تحيط به باقي الأزمنة. لتجعله يعرف إلتواءات وتعرجات. إما برجوعه إلى الوراء عن طريق الاسترجاع / ANALEPSE. أو تمطيته إلى الأمام عن طريق الاستباق / PRO-LEPSE. ونبين العلاقة بين الزمن الفيزيائي والزمن النصي من خلال مايلى:



بهذا الفهم، سنتناول زمن السرد في الرواية التي بين أيدينا، استنادا إلى المفاهيم التي حددها تزفيتان تودروف المتمثلة فيما يلي:

– التسلسل / ENCHAINEMENT.

– التضمين / ENCHASSEMENT.

– التناوب / ALTERNANCE (8).

قبل تناول هذه المفاهيم، نشير إلى أن الرواية تبدأ بإفتتاحية. هذه الأخيرة التي تأصلت قوانينها مع المدرسة الواقعية. ومع أبرز أقطابها المتمثل في بلزاك. تتكون هذه الإفتتاحية من عنصرين: الماضي بالنسبة للزمن وتقديم المكان باعتباره مسرح الأحداث. وهي التقنية نفسها في الشريط السينمائي (أغلب

الأشرطة تبتديء بتقديم عام للمكان). في رواية – التيه – يطلع علينا السارد بجملة «إنه وادي العيون». ص: ٧. بقراءة هذه الجملة، تتوهم أن الكلام على طوله معادل لوادي العيون، أو موازله. أو أن السرد كله يتعلق بهذا الوادي. غير أن ذلك، لا يتجاوز الصفحات العشر الأوائل. لأنها بمثابة إدخال القارئ إلى عالم مجهول. هو عالم الرواية بكل أبعاده وما يتعلق به. وإذا كانت الإفتتاحية – كما أشرنا – تعتمد الزمن الماضي والمكان، فأن سارد رواية التيه؛ يحدد هذا المكان «إنه وادي العيون، فجأة وسط الصحراء القاسية العنيدة تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء. فهي تختلف عن كل ما حولها». ص ٧. بعد تحديد المكان، يتم الحديث عن ماضي الوادي «في سنوات الخير، أول ما يظهر في وادي العيون (...) يتصرف الناس في الوادي بطريقة لا يصدقها المسافرين الذين تعود والمرور على محطات كثيرة مشابهة. إذ يسرف أهل الوادي في اللاحاح على المسافرين للبقاء فترة أطول ويظهرون تعقفا (...) وتضع المناسبات....» ص: ١٠ إن الحديث عن المكان، مرتبط بالحديث عن الانسان. لأن بين الإنسان والمكان، علاقة جدلية ووجودية في الوقت نفسه. إن الحديث عن وادي العيون، هو حديث عن قبيلة العتوم وآل العون، ومتعب الهذال وقبله جازي الهذال الخ... يقول السارد، ص: ٧: «بين متعب الهذال ووادي العيون علاقة خاصة، عشق من نوع لا يتكرر». فقد ارتبط الانسان بوادي العيون، ارتباطا وثيقا. «وإذا كان ابراهيم العون وقبيلة العتوم قد جاؤوا

من الصحراء البعيدة واستقروا في وادي العيون (...) وآل العون ومنهم جازي الهذال وقبله أبوه متعب، انزروا في هذا المكان كاشجار النخيل». ص: ١٠.

ومن الملاحظ أن رواية التيه، تتضمن افتتاحيات ثانوية. خاصة عند تقديم فضاء جديد. يظهر ذلك عند الحديث عن فضاء حران «في هذا المنخفض من الأرض، حيث كانت مجموعة بيوت طينية فقيرة قريبا من البحر (...) عاشت مجموعة منسية من البشر. عاشت على الصيد ومن المساعدات التي تأتيها من المسافرين». ص: ٨٠. إن هذه الافتتاحية، جاءت في شكل ساكن ورتيب. إلا أن دخول الأجانب/ الأمريكان إلى هذا الفضاء، سيخل بهذه الرتبة وهذا السكون. فبمجرد أن قال فوزان لأبيه «عند ابن الراشد ضيوف غرباء» ص: ١٦، سيبدأ البحث وطرح الأسئلة عن حقيقة هؤلاء الغرباء. ليبدأ السرد في التطور، عبر السؤال والحوار. وينمو السرد عبر تسلسل الأحداث والوقائع.

أ- التسلسل / ENCHAINEMENT:

يقوم هذا العنصر على رصف مختلف القصص ومجاورتها. بعد الانتهاء من القصة الأولى، يتم الشروع في الثانية (٩). تتوالى في شكل تراتبي عبر حوافز تجعلها في نظام معين. إن رواية التيه، تخضع للمنطق نفسه. إذ بعد تقديم الافتتاحية كعالم رتيب/ هادئ، يتم إدخال الأجانب إلى مسرح الأحداث. دخول ينبثق عنه السؤال ويبدأ السرد في نسج خيوطه. يقول السارد، ص: ٦٩ «في الأيام العشرة الأخيرة من الربيعانية، وعلى حين فجأة، دون توقع أو انتظار، وحلّ إلى وادي العيون ذلك الأمريكي

ورفاقه يمضون بضعة أيام».

يبدأ التسلسل السردى من هذا الحدث، وصولاً إلى مظاهرة العمال. وهو آخر حد ٢٢ رئيسي يسجله النص «غادر صاحب السمو خالد حران صباح هذا اليوم للعلاج. وقد أمر سموه قبل سفره بعودة جميع العمال إلى الشركة (...) كما أمر سموه بتكليف لجنة للتحقيق وتحديد مسؤولية الأحداث الأخيرة». ص: ٥٨٢. بين هذين القطبين (دخول الأجانب والمظاهرة)، تتراس مجموعة من القصص والأحداث. تأخذ تسلسلا منطقيا خاصا. ويمكن تمييز القصص التالية: متعب الهذال مع الأجانب، أم الخوش، العمال في حران، العمال في وادي العيون، عبده محمد، ابن الراشد، الخ... إن رواية التيه، تعرف توالي الأحداث بشكل سريع. حيث تتوالى السنين والأعوام. نقرأ ص: ١٢٠ «في الأيام الأربعة أحس الجميع أن رحيلهم عن وادي العيون كان قاسيا عنيفا». تترسخ الرواية بالعبارات التي تشي بذلك. تحدد أهمها كالتالي (حسب تسلسلها في النص):

- ص: ٤٦، بعد سبعة عشر يوما رحل الأمريكيون.
- ص: ٦٨، استمرت الأمور هكذا من مطلع الخريف إلى منتصف الربيعانية.
- ص: ٧٢، بعد ثلاثة أيام من السهر والمراقبة.
- ص: ٧٩، ظلت الأمور مضطربة لبضعة أسابيع.
- ص: ١٧٦، خلال الأيام الأولى، فكر عدد من العمال أن يتركوا حران.
- ص: ١٩٦، خلال أقل من شهر بدأت تنشأ مدينتان.
- ص: ٤٥٢، بعد شهرين وبضعة

في، ص: ١٦٣ «فهذا الذي غاب سنين طويلة، دون رسالة أو خبر، أدى إلى جنون تلك العجوز ثم موتها في اليوم الأخير بوادي العيون (...) ولم يبق أحد إلا وطوى صفحة هذا الذي اسمه الخوش (...) وعلى غير توقع من أحد، جاء الخوش...». وقد يتم الإنطلاق من ماضي شخصية ما، لمصاحبة شخصية أخرى تظهر على مسرح الأحداث. أو الانطلاق من شخصية لإبراز أخرى. يقول ص: ٢٥٦ «غافل السويد أمير حران منذ زمن لا يتذكره أحد، أمير وليس كالأمراء (...) بعد غافل السويد جاء خالد المشاري وأصبح أميراً لحران. كان الأمير خالد متوسط العمر». وإذا كان هذا الماضي لا يخرج عن حدود النص، فثمة آخر خارج النص. ماض قد يرتبط بجزء من الأجزاء الأخرى للخماسية. كما هو الشأن في ثلاثية نجيب محفوظ. وإذا كان الزمن الماضي كثيفاً في رواية التيه، فإن تقنية الإنسان قليلة.

ب. الاستباق / PROLEPSES:

يدل على كل مقطع حكائي، يسرد أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها. أما على المستوى الوظيفي، تعمل الاستشرافات، على تمهيد أو توطئة الأحداث لأحداث متوقعة الحدوث. وحمل المتلقي على انتظارها. كما أنها ستأتي على شكل من أشكال الانتظار. حسب فينريخ / WEINRICH. وإذا كان الإستشراف حسب جيرار جينيت / G.GENETTE، يكون أقبل وروداً بالمقارنة مع الإسترجاع. إن الشيء نفسه نلمسه في رواية - التيه - يأتي هذا الإستباق، عن طريق التشوف «نجمة المثقال، عرافة الحدره وما جاورها، قالت

وهكذا دواليك في الرواية كلها. بحيث تعرف الأحداث سيلانا عبر الزمن. لكن على الرغم من هذا التسلسل، فالنص يعرف تقطعا زمنيا. إلا أنه في أغلب الأحيان، يصعب فصل هذه الأزمنة. ولعل هذا ما جعل الناقدة يمنى العيد، ترى في رواية التيه؛ صعوبة الفصل بين الخطاب والحكاية. نظرا لتلاحمهما (١٠). مما يجعل الرواية تعرف تداخلا زمنيا معقدا. يقول السارد، ص: ٢٧٢ «رأى بعض العمال أن البركسات مكان نظيف. والماء على بعد خطوتين. والبركس غير الخيمة. أما آخرون فقدروا أن مجرد الانتقال من الخيمة، من هذا القبر وبعدها لو عاش الإنسان في الفلاة، تحت السماء. يمكن أن ينقذهم من حالة الضيق التي بدأت تسيطر». وعلى الرغم من هذا التداخل الزمني المعقد، فإننا نميز في رواية التيه؛ مستويين من الماضي. الأول نصي أما الثاني، فخارج النص. إن الماضي النصي، يساهم في ترتيب القص. يعالج السارد بواسطته الأحداث المتزامنة. إذ يلتزم هذا التتابع، ترك الشخصية الأولى والعودة إلى الوراء لمصاحبة الشخصية الثانية. إن رواية التيه، تطفح بهذا الماضي النصي. يقول السارد، ص: ١٠٥ «كانت تلك الحركة إيذانا حقيقيا ملعونا حافلا مجنوناً بالنهاية. وإذا كان هناك أحد يتذكر تلك الأيام البعيدة، الأيام التي كان يوجد خلالها مكان يسمى وادي العيون ورجل يدعى متعب الهذال، وعين من الماء واشجار وبشر من طبيعة معينة». ينقل هذا الماضي عن طريق الذاكرة الشخصية التي عاشت ذلك الماضي. نقرأ

الثقة...» ص: ٢٤٦.

من خلال هذا المقطع، نلاحظ هذا التداخل الزمني. تداخل بين الماضي، الحاضر والمستقبل. كما نجد هذا الماضي الخارجي — بشكل بارز فيما يلي «فإذا كانت مغامرات سابقة للدباسي قد نجحت حين اشترى رعيه غنم ذات مرة، دون أن يكون في جيبه ثمن رأس واحد. وكيف أنه باع الرعية في اليوم التالي وربح مبلغا لم يحلم به». ص: ٢٤٣. كما نجد الشيء نفسه، فيما يتعلق بشخصية أكوب. يقول السارد: ص ٤٥٠ «وفي هذه الفترة، عرف أن اكوب جاء من حلب. لكنه ولد وراء الجبال (....) فقد أباه وأمه وأكثر أفراد عائلته في تلك المذابح. جاءت به جدته إلى حلب وفيها عاش». إن وظيفة الاسترجاع، غالبا ما ترتبط باضاعة شخصية معينة: (١٣). وإن ارتبطت هذه الصيغة بالرواية الكلاسيكية خاصة. إلا أنها حسب حسن بحراوي، صيغة انتقلت إلى الرواية الحديثة، فظلت هذه الأخيرة وفيه لهذا التقليد السردية (١٤). وإذا كان الزمن السردية يعرف انحرافا إلى الماضي، فإنه يعرفه كذلك نحو المستقبل. وإذا اعتبرنا رواية التيه، رواية واقعية؛ فإنها تعرف

لما سئلت عن متعب الهذال انه لا بد عائد (....) وحيث يعود ستكون عودته كريخ السموم». ص: ١٢٨. وقد يأتي عبارة عن حلم. يقول السارد، ص: ٥٥٦ «كان يتقلب في فراشه. كان يتصور العمال وأهل حران يتقدمون نحو المعسكر. وترأى له رجاله الذين أرسلهم في الليل يصطدمون مع المتظاهرين فتسيل الدماء...» ونعزو قلة الإستشراق إلى كون الرواية تستند أساسا إلى السرد الاستذكاري كما يرى الناقد حسن بحراوي (١٩). إن زمن الخطاب، يحافظ على خطية زمن الحكاية القصة. وبذلك يعرف مفارقات وخللة. نبرز هذه الخاصة من خلال المقطع التالي: «من أوائل الأعمال التي أقدم عليها الدباسي (١)، ولا بد أن يكون قد فكر في الأمر منذ كان في حران المرة السابقة واتخذ قرارا بذلك (٢) الزواج بحرانية (٣). إذ ما كاد الأسبوع الأول ينقضي والحياة تموج وتتغير كل يوم، (٤)، والدباسي يخلق نوعا من التماسك والاستقرار بين الحرانيين (٥). وفي إحدى الليالي التي ضمت أكثر الرجال، (٦) وبين الجدو المزاح أو كطريقة لخلق المزيد من

ترتيبها في النص	التسلسل الزمني للأحداث في القصة متخيلة أو واقعية
٢	١ - فكر في الأمر منذ كان في حران
٤	٢ - الأسبوع الأول ينقضي
٥	٣ - الدباسي يخلق نوعا من التماسك
٦	٤ - في إحدى الليالي
٧	٥ - لخلق مزيد من الثقة
١	٦ - من أوائل الأعمال
٣	٧ - الزواج بحرانية

(٧) «(١٥).

إن التداخل الزمني في هذا المقطع من رواية - بادية الظلمات، قريب من التداخل الذي حددناه في رواية - التيه - على الرغم من هذا التعقد على مستوى النص، فإن الروائي يضع مؤشرات تبين هذا التسلسل. تأتي عبارة عن: ظروف زمان، تواريخ محددة، تدخلات السارد، الخ.. وإذا كانت هذه المفارقة حسب سعيد قطين، تتحقق على مستوى التداخل الزمني، فإنها تتحقق كذلك عن طريق تقنيات منها: التضمين والتناوب.

ب - التضمين / ENCHASSEMENT:
على الرغم من أن هذا المفهوم، يعرف تعددا على المستوى المصطلحي لتعدد المهتمين به: ميخائيل باختين، جوليا كرسيفا، ترفيطان تودروف... الخ فإنه حسب كرسيفا / J-KRESTIVA «تحويل وتغيير مجموعة من النصوص» (١٦). حيث يدخل النص في علاقة معقدة مع نصوص سابقة. هذا التداخل النصي، يخلق أنشغالات زمنية في النص. تزخر رواية - التيه - بتلك النصوص الفرعية. لكون النص السردى، جنسا أدبيا مفتوحا؛ بالفهم الباختيني. هذا الانفتاح، يعود - أساسا - إلى تكسير الحدود بين

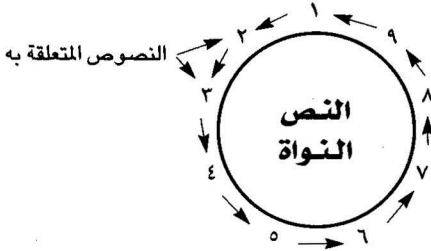
ندرة صيغة الإستشراف. وتكتفي هذه الأخيرة بوظيفتها الأساسية، المتمثلة في كونها تمهيد للحدث الآتى. يقول السارد: ص: ٤٨ «قال متعب الهذال الذي كان يسير إلى جانب ابن الراشد: ولف نفسه من جديد يا ابن الراشد، تراه من راجعين نوبة ثانية». ليتحقق ذلك عبر سيرورة الأحداث «في الايام العشرة الأخير من المربعانية، وعلى حين فجأة، دون توقع أو انتظار، وحل إلى وادي العيون ذلك الأمريكي الذي سافر قبل شهور طويلة». ص: ٦٩.

من خلال قراءتنا لباقي أجزاء خماسية مدن الملح، نلاحظ بأنها تتشابه على مستوى هذه المفارقات الزمنية. نبين ذلك من خلال الجزء الخامس - بادية الظلمات - يقول السارد، ص: ٢١٥ «أما هاملتون الذي طرد من السلطنة (١) بعد بضعة شهور من استلام خزعل للسلطة (٢) وبعد أن سافر فنر إلى الخارج للراحة والعلاج (٣) رغم توصيات السلطان الراحل أن يكرم الرجال الذين ساهموا بإقامة السلطنة (٤). فإن قرار خزعل كان حاسما وسريعا. قال لزيد الهريدي (٥): - هذا إذا تركناه يسرح ويمرح، من ديرة للثانية (٦) تراه يحوسها علينا

ترتيبها في النص	التسلسل الزمني للأحداث
٤	١ - توصيات السلطان الراحل
٢	٢ - استلام خزعل للسلطة
٥	٣ - قال لزيد الهريدي
٦	٤ - إذا تركناه
٧	٥ - تراه يحوسها علينا
٣	٦ - بعد أن سافر فنر
١	٧ - هاملتون الذي طرد

والوظيفة. بحيث تعمل على تمطيط نواة النص.

الذي تتعلق به نصوص فرعية. تحقق ترابطا ديناميا. ونبين ذلك من خلال



مايلي:

إذا كان هذا الانزياح يتم عبر هذه العملية التناصية، فإنه يتحقق كذلك عن طريق التبادل.

ج- التبادل / ALTERNANCE:

إن هذه العملية تتعلق — أساسا — بالتناوب الحدثي (١٧). إنها حسب تودروف / TODOROV، تناوب قصتين أو أكثر في المسار السردى (١٨). إن ما يجعل رواية التيه تعرف هذه الخاصية بشكل بارز، تعدد شخصياتها. يقول السارد، ص: ١١٢، ١١٣ «مع غياب نجمة الصبح بدأت الحياة تدب في هذه الكومة من البشر (....) قبل شروق الشمس استيقظ الجميع عدا أم الخوش كانت تنام (...)

حين ارتفعت الشمس مقدار دراع لم يبق شيء في مكانه، تحرك الرجال (...) ظلت أم الخوش في جلستها...». والشيء نفسه، نجده في تبادل شخصية اكوب وشخصية راجي. يقول السارد: ص، من ٤٣٦ إلى ٤٤٣ «اكوب أصبح جزءا من حران. إذا لم يكن في حران نفسها، فهو في طريقه إليها. ولا بد أن يحل بين يوم وآخر (...)

الاجناس الأدبية. وتحطيم تلك الأقسام ذات الأثر الأرسطي التي تسعى إلى عزل وتقنين كل جنس أدبي. تنفتح رواية التيه على نصوص عديدة. أبرزها تلك النصوص المقتبسة من كتاب — كليلة ودمنة — لعبد الله بن المقفع. يقول السارد، ص: ٤١٥ «زعموا أن طيرا من طيور البحر يقال له الطيطوي. كان وطنه على ساحل البحر ومعه زوجة له...». كما نجد نصوصا أخرى من كتاب — أخبار الهند والصين — لابن السيرا في. يقول السارد، ص: ٤٠٣ «وإذا مات الملك في بلاد سرندين، مر على عجلة قريبة من الأرض، (...) فيحرق به ويرمى رماده في الريح...» بالإضافة إلى نصوص أخرى، تتوزع عبر حقول معرفية ودلالية مختلفة. منها ما يتعلق بالحقول المعرفية التراثية، على الرغم من قصر حجمها. يقول السارد، ص: ١٥٨ «عنترة بن شداد يسرح بالغنم ويأكل أصابعه ندم، لأنه قال: أعرف ضرب السيف وقلبي ما يعرف الخوف». كما نقرأ في، ص: ٢٣٤ «عند الخصر أدركت شهرزاد الصباح وسكتت عن الكلام المباح». إلى جانب هذه النصوص، نجد نصوصا دينية، يقول السارد، ص: ٣١٤ «وجاء في الخبر أن ابن الخطاب بكى لما فتحت كنوز كسرى وقال: إن هذا لم يفتح على قوم قط إلا جعل بأسهم بينهم». ونقرأ أيضا، ص: ٤١٤ «وقال الرسول عليه الصلاة والسلام أيضا: كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل...». إن حقلا معرفيا يتعلق بالأمثال، يبدو بارزا في النص. يقول السارد: ص ٢٢٣ «لأنه من حفر حفرة لأخيه وقع فيها». وكذا «إن الفتى من يقول ها أنذا وليس...» ص: ٤٧٦. تتوزع العملية التناصية عبر حقول معرفية مختلفة. تختلف من حيث الصيغة

وتقديمها في قالب لغوي، من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات المحددة، يستوجب حضور هيئة تفضلية تحول دون عجز الحوادث في التعبير عن نفسها. إن هذه العملية موكولة إلى شخصية السارد. مما يجعل الرواية. النص السردي عامة، تخضع لسلطة السارد. سواء كان صريحا، مضمرا أو افتراضيا. إذ بدون سارد، لا توجد رواية (١٨). إن الحكيم يستدعي

ساردا ومسرودا له يتلقى الحكيم. قصد بناء علاقة ثلاثية:

سارد ← متن حكاوي ← مسرودا له

NARRATAIRE FABLE/HISTOIRE NARRATEUR

إن عملية نقل هذا المتن، هي ما اصطلاح عليه النقاد: الرؤية السردية، المنظور السرد، زاوية النظر، حصر المجال، الخ... وعلى الرغم من هذا التعدد الاصطلاحي، فإن هذه المفاهيم تلتقي عند مفهوم مظاهر السرد / ASPECTS (20) DU RECIT وهي حسب تودوروف / TODOROV، مختلف أنواع هذه الإدراكات التي يمكن التعرف عليها داخل السرد (٢١). إن المظاهر السردية تتحدد من خلال الأنماط السردية (كما سنبين).

أ - المظاهر السردية:

يشكل المنظور السرد، بعدا فنيا في النص السرد. اهتم به أصحاب الاتجاه الفني للعمل (٢٢)، إن المادة الحكائية لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية. وإنما تخضع لتنظيم خاص ينبثق من الزاوية التي ترى من خلالها. مما يعطي اختلافا من نص لآخر. من ثمة، فالسارد لا يخرج عن كونه أسلوب

كان راجي أبو عقلي. وراجي طويل، خامر، أصلع (...) لم يكن اكوب (...) هكذا أصبح راجي....». ونبين هذا التناوب

الصفحة	الشخصية الأولى	الشخصية الثانية
من ١١٢ إلى ١١٣	أهل وادي العيون	أم الخوش
من ٤٣٦ إلى ٤٤٣	أكوب	راجي
١٨١	مزيبان	هاجم
من ٢٨٩ إلى ٢٩٣	عبدالله السعد	محمد سيف
من ٤٨٥ إلى ٤٩٨	صبحي المحلجي	الأمير

من خلال النماذج التالية:

إن هذه التقنية تظهر بشكل جلي في رواية الأخدود (الجزء الثاني من الخماسية). نمثل لذلك بالشخصيات التالية:

— وداد الحايك وصبحي المحلجي (من، ص: ٤٧ إلى ٥١).

— شمران وزيدان (من، ص: ٦٠٨ إلى ٦١٢).

— السلطان وصبحي المحلجي (م، ص: ١٤٣ إلى ١٤٨).

وهكذا دواليك في الرواية كلها. والشئ نفسه، يصبغ باقي الأجزاء. إن رواية التيه قائمة على نسق زمني ثنائي. يتقاسمه الماضي باعتباره زمنا خارجيا، يعيد الخطاب بناءه وترهينه في زمن حاضر (نصي). إن هذا الترهين يأخذ بعدا دلاليا داخل البناء النصي.

ب - بنية الرؤية السردية:

إذا كان السرد باعتباره خطابا، يتميز عن الحكاية / HISTOIRE على مستوى الزمن، فإن هذا التمييز يقع كذلك على مستوى الرؤية السردية. إن هذه الأخيرة، ترجع إلى العلاقة بين السارد والمحكى. فالطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي. والمتمثلة في نقل وقائع متنه

يقطعان المسافة باتجاه الجامع، يحسان بخيبة الأمل. ويشعران بالإحراج أيضا. كيف سيصلان إلى أهليهما...» ص: ٢٩٠. يرافق العمال في معسكرهم «الضيقة والحنين وأشياء ملعونة أخرى تظل في الصدر وتمزقه قبل الخصومات والشتائم...» ص:

٢٧٥. كما نجد السارد

— في المكان نفسه —

يحصل ما في الصدور

ويعرف ما وراء

الجدران ويرفع

السقوف. يقول

السارد: ص: ٢٩٤ «في

البركسات بدأ الحقد

مثل طير ينتقل من صدر إلى آخر. كان

ينتقل كل لحظة ولاي سبب أو حتى دون

سبب». إنه يرافق الأميركيان في معسكرهم

وتصرفاتهم «بدأ الأميركيان يضعون

مقاييس جديدة في تصنيف العمال.

فالولئك الذين يظهرون أكثر وعيا من

غيرهم...» ص: ٢٧٧. سارد شهد موت

شخصية مزبان في قعر البحر «بعد بحث

طويل وجدوا مزبان: كانت رجله في فجوة

صخرة، كانت الفجوة كأنها السوار، وقد

علق هناك ويبدو انه ناضل كثيرا من أجل

أن يفلت منها، إذ وجدت جروح في جسده،

لكنه لم يستطع». ص: ٢٧٩. سارد يعرف

ما يحدث في الخفاء / بين الجدران «دخلا

الغرفة وأغلقا الباب من الداخل. ومن

الشباك الطويل الضيق والذي أشبه ما

يكون بالشق في الجدار. ومن وراء ستارة

خشنة (....) كان الخوف يزيد ويكبر مع

كل خطوة...» ص: ٥٤٩. إنه سارد يرافق

الشخصيات في نومها ويقظتها «كان

يتقلب في فراشه، كان يتصور العمال

وأهل حران يتقدمون نحو المعسكر.

صياغة، أو بنية من بنيات النص. شأنه شأن الشخصية والفضاء والزمان. إنه أسلوب تقديم المادة القصصية (٢٣). إن التراكم النظري حول مفهوم الرؤية، كان وراء تعدد مصطلحاته وتصنيفاته. وعلى الرغم من هذا التعدد، فإن الأساس واحد. نبين تصنيفات الرؤية السردية من خلال

النقاد	التصنيف	النقاد
ج-بويون J. POUILLON	الرؤية من خلف	الرؤية مع
تودروف T. TODOROV	السارد<الشخصية	السارد=الشخصية
ج-جينيت G. GENETTE	التبئير الصفر	تبئير داخلي
		تبئير خارجي

الجدول التالي:

من هذا المنطلق، نتساءل: من أية زاوية

قدم سارد رواية التيه، مادته الحكائية؟

من يسرد في هذه الرواية؟ على ضوء هذه

الأسئلة، سنحدد المظاهر السردية في رواية

التيه.

إن قراءة أولية للرواية تجعلنا نحس

بأن سارد - التيه - يعرف كل شيء. يرافق

الشخصيات، فرادى وجماعات. يتابع

القوافل عبر رحلاتها الشاقة والطويلة.

يقول السارد: ص، ١٣ «فالذين كانوا

يحرصون على أن يناموا الى جانب

احمالهم وبضائعهم، لا يتركونها ولا

يسهون عنها لحظة واحدة، ولا يتقنون

بالآخرين إذا أبدوا رغبتهم في حراستها

(...) يتخلون بثقة ورضا عن هذه المهمة

إذا وصلوا للوادي...».

سارد يرافق الذين سافروا «عبدالله

ظل يبعث إلى أهله الرسائل. وبعث لهم

أرزاقا (...) أما محمد فقد انقطعت أخباره

في السنين الثلاث الأولى...» ص: ٢٩٠.

كما يخرج لاستقبال المسافرين، «وهما

النفط من وادي العيون إلى حران. يقول السارد، ص: ٤٧٦ «لقد حدث هذا فجأة دون توقع (...) كانت الضجة غامضة متداخلة أول الأمر. لكن وهي تقترب اختلطت أصوات الرصاص بالشتائم (...) لا أحد يعرف كيف أمكن أن تشتعل في تلك الليلة الماطرة».. كما يفوته ما فعلته شخصية مفضي الجدعان ذلك المساء، ومن قتله، «لا يدري أحد ماذا فعل مفضي بين ضحى ذلك اليوم والظهر. ولا يدري أحد أين ذهب ومن رأى». ص: ٥٣١. إن سارد رواية التيه، يتراجع عن معرفته. ليبقى محدود المعرفة ومنعدها. هذا التراجع المعرفي، لا يخرج عن كونه تقنية سردية. لأن السارد يبقى دائما تام المعرفة. إن هذا النوع من الرؤية السردية، يشي بأن سارد رواية التيه — حسب تودروف — يعرف أقل مما تعرفه باقي الشخصيات (٢٥).

إلا أن هذا السارد، لا يكتفي بالمعرفة التامة أحيانا والتراجع المعرفي أحيانا أخرى؛ بل نجده يعتمد إلى نقل المتداول يستند إلى الذاكرة الفردية والجماعية. يكاد يكون بمثابة ذلك السارد الشاهد / TMOIN. يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص (٢٥). يظهر ذلك جليا في اختفاء شخصية عبده محمد «انتشرت شائعة قوية أن عبده محمد غرق في البحر (...) انتشرت معلومات قوية أن عبده الذي لم يعرف السباحة ولا نزل البحر من قبل، قد نزل في ذلك اليوم (...) وأكد بعض الذين خرجوا من المقهى متأخرين تلك الليلة أنهم رأوا عبده». ص: ٣٧٢. والشيء نفسه نجده فيما يتعلق بشخصية ابن الراشد، «يؤكد غير هؤلاء أن ابن الراشد أخذ يتنكر بملابس المتسولين، وروى إثنان انهما شاهداه وقد طلى وجهه

وتراءى له رجاله الذين أرسلهم في الليل يصطدمون مع المتظاهرين فتسيل الدماء. وتصور أيضا...» ص: ٤٥٧. وفي السياق نفسه، نجد ما يتعلق بشخصية فواز «فقد كان فواز يتقلب في فراشه ليشعر أخاه بطريقة ما، أنه لا يزال بين النوم واليقظة وأنه مستعد لمرافقته في رحلته الغامضة». ص: ١٤٣. يبدو من خلال هذه النماذج، أن سارد رواية التيه، عليم بكل شيء. إنه سارد عارف أكثر من باقي الشخصيات على حد تعبير تودروف / TODOROV. سارد لا يحصره زمان ولا مكان. وعلى الرغم من أن هنري جيمس قد رفض هذا السارد العليم. إذ اعتبره مجرد محرك للدمى / الشخصيات. ودعا إلى مسرحة الحدث. لتحكي الرواية ذاتها. إلا أن رأيه يبدو قاصرا. لأن الرواية تخضع لسلطة السارد في جميع الحالات (٢٤).

إن هذا النوع من السرد، يرتبط — أساسا — بالخطاب الروائي الكلاسي. على الرغم من هذه المعرفة التامة للسارد في رواية — التيه —، فإنه سرعان ما يتنازل عن بعض سلطته المعرفية. إنه سارد يفوته ما يجري في معسكر الأميركيين. ويكتفي بما تعرفه باقي الشخصيات، «ظلت أصوات الموسيقى تسمع من أماكن بعيدة (...) كان ينفجر الصخب والضحك عنيفا، ثم تتبعه الموسيقى». ص: ٢٠٧. يبدو السارد محدود المعرفة، شأنه شأن باقي الشخصيات. ويلجأ بعض الأحيان إلى التخمين لإثبات معرفته «ورغم أن صوتا لم يسمع من بيت ابن الراشد (...) إلا أن الجميع كانوا متأكدين من أن ابن الراشد ورجاله داخل البيت. وأنهم سمعوا كل كلمة وراقبوا الموكب...» ص: ٣٨١. سارد يفوته — كذلك — ما وقع أثناء مد أنابيب

نقلوا انهم سمعوه ص ١٠٢ - ذكر انهم شاهدوا، ص: ٥٧٢ - قال الكثيرون، ص: ١٠٨ - قال رجل من بعيد، ص: ١٠٧ - قال أحد الرجال، ص: ١٠٧ ذكر بعض الصبية، ص: ٥٣٧ - انتشرت اخبار أخرى ان، ص: ٣٥٤ - ذكر عبده محمد، ص: ٥٨٠ - وهكذا دواليك. إن هذه الصيغ تظهر - كذلك - بجلاء في الأجزاء الأخرى من الخماسية. (الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، المنبت، بادية الظلمات).

إن صيغ القول المشار إليها (قال، قيل،.....) لا علاقة لها بأسلوب الحوار. من هذا المنطلق، فسارد التيه، لا يعرف إلا

بالسواد تماما! وقال آخرون، أنهم رأوه مرة في الليل المتأخر....» ص: ٣٥٧. إنه سارد لا يعرف إلا ما تعرفه باقي الشخصيات. مما يجعله يعمد إلى المتداول. يقول السارد فيما يتعلق باختفاء شخصية مفضي الجدعان، ذلك المساء «اكدوا أنهم رأوه (...) ويؤكد ثلاثة من الصيادين (...) أما في المقهى فكل الذين كانوا قبل الظهر رأوا بتأكيد (...) وقال كثيرون (...) والنسوة في البيوت (...) قلن أنهن (...) أكد اثنان من الجنود....» ص: ٥٣١، ٥٣٢. إن رواية التيه، تزخر بهذه العبارات؛ التي تدل على نقل المتداول: ذكر بعض الناس، ص: ٧٧ -

الجزء ١	الجزء ٢	الجزء ٣	الجزء ٤	الجزء ٥
الرواية	الرواية	الرواية	الرواية	الرواية
التيه	الأخدود	تقاسيم الليل والنهار	المنبت	بادية الظلمات
١٥٧ يتذكر الكثيرون، قالته نجمة، تنقله	٣٤ يذكر الحوار يتذكر أبوه	١٣ تقول الروايات	٩١ قدرا نكر	٥٦ قيل إنه، ذكر أحد ذكر جوبير أكد عدده
٢٦٧ الناس..... قال بعض المسنين، قال ابن نفاع.....	٧٢ بقول بعضهم ذكر غيرهم، قيل، فسر قال رضوان	٥٩ ذكرت النسوة أكدت - رادت لولوة	٢٣٠ وأشاعات، قيل، أكد، أسرت.	١٦٩ ١٨٧ انتشرت شائعة، فسر الكثيرون أكد مساعد
٣٥٤ ذكر بعضهم، انتشرت اخبار	٥٧٥ قال إن يؤكد، يؤكدان قال لهما قال الحكيم فكر الحكيم	١٥٤ أكد الذين قيل ان، أكدوه، شوهده، سمعت، قيل	٢٤٢ يؤكد قيل إن قال صالح	
٤٧٧ قال بعضهم، قال آخرون، قيل ان، وراحت.				
٤٩٦ سمع ما قاله، ما قاله غيره ما نقله...	٥٩٨			
٥٣٧ قالوا، قد ذكر، قال هؤلاء ذكر الصبية				

والدراما/ LE DRAME، تتعلق بشخص الرواية عبر صور ومشاهد درامية، إن رواية التيه، تزخر بالحكي الخالص. يظهر ذلك في تراكم الأحداث وسيولة الزمن (أخذين بعين الاعتبار أن ما يميز السرد هو عنصر الزمن). يظهر ذلك في السرعة الزمنية للرواية. يقول السارد: «بعد سبعة عشر يوماً رحل الأمريكيون ومعهم الدليلان، لكن رحيلهم هذه المرة كان إلى الداخل وليس من حيث أتوا». ص: ٤٦. إن هذه السرعة الزمنية، تطبع أغلب أجزاء خماسية مدن الملح. نبين ذلك من خلال المقطع التالي: «ما كاد المعسكر يقام، والأحمال تنزل وتنظم، والرجال يخططون الأرض، وقيمون سياجا من أسلاك وراء أخشاب بيضاء قصيرة، ثم ينثرون مواد غريبة حول الخيام، ويرشون الأرض بماء له رائحة نافذة، حتى بدءوا يفتحون صندوقا خشبيا كبيرا ويخرجون منه قطعاً حديدية سوداء، وخلال فترة قصيرة، أخذ صوت يشبه الرعد يهدر من الآلة.» ص ٧٠. يظهر سيلان الزمن في هذا المقطع، من خلال كثافة الأفعال: يقام تنزل، تنظم، يخططون، يقيمون، ينثرون، يرشون، يفتحون، يخرجون، يهدر، الخ.. إن الفعل عند البلاغيين يعني التجدد والاستمرارية. ونقرأ في ص: ١٠٣ «ففواز الذي قضى في الحدره سنة وبضعة شهور. ما كادت تصله رسالة شعلان حتى دوت في رأسه تلك الأغنية، القديمة: السفر. أما عندما تمثل له وادي العيون فلم يعد قادرا على الاحتمال أو الانتظار. تدبر الأمر بسرعة، وقرر أن يسافر مع أول قافلة.» إن هذه السرعة الزمنية، سبق أن حددناها عند حديثنا عن التسلسل ضمن مستوى بنية الزمن. وفي

ما تعرفه باقي الشخصيات. وهنا تتساوي معرفة السارد ومعرفة الشخصية حسب تودروف / TOD- (27) OROV. مما يجعل هذه الرواية -

خماسية مدن الملح عامة - لا تستند إلى رؤية سردية واحدة. كما هو الشأن في الرواية التاريخية والكلاسية عامة. هذه الأخيرة التي تعرف هيمنة الرؤية الواحدة (٢٨). وعلى الرغم من أن رواية التيه، تصنف ضمن الروايات التاريخية (مخالفة للتاريخية)، فإنها تعرف هذا التعدد الرؤيوي. شأنها شأن الروايات التاريخية الأخرى: - مائة عام وعام من الحنين..، لرشيد بوجدره، - مجنون الحكم - لبنسالم حميش، - الخ... إن هذا التعدد لا يشكل اشكالية سردية داخل الخطاب الروائي الحديث (كما يذهب أغلب الباحثين) (٢٩).

ونبين ذلك من خلال الجدول التالي:

الخطاب الروائي	الحديث	الكلاسي / التاريخي
نوع الرؤية	متعددة	أحادية هيمنة الرؤية من الخلف

إن هذا التعدد الرؤيوي، ناتج عن تعدد على مستوى الصيغة. وعلى الرغم من أن «مظاهر السرد وانماطه مقولتان تدخلان فيما بينهما في علاقة وطيدة» (٣٠)، فإنه يجب تمييزهما قصد تحديد هذه العلاقة. ب - الأنماط السردية:

غالباً ما تتمثل الأنماط السردية في أسلوبين: التشخيص REPRESENTATION والسرد / NARRATION. ولهما مصدران: القصة التاريخية / LACH- RONIQUE، وهي سرد خالص.

صيغة السرد الخالص، يكون الكلام / سرد الأحداث على عاتق السارد. ولا تتدخل الشخصية. بل تكون موضوع هذا السرد. إن هذا النمط السردى / السرد الخالص، غالبا ما يعطينا ذلك السارد العليم / الرؤية من الخلف. إنه وحده المتحكم في مسار السرد.

إن عكس هذا النمط، نجده في العرض / التمثيل. هذا الأخير الذي أطلق عليه تودروف / TODORO، بالقصة في الدراما (٣١) تجري فيها الأحداث عبر مشاهد درامية. وذلك عن طريق الفعل وردود الفعل، بواسطة «الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة / REP-LIQUES، كما هو مألوف في النصوص الدرامية». (٣٢). بهذا الحوار تتم تلك التعددية الصوتية / POLYPHONIE. إن رواية التيه تعرف تعددا على مستوى الشخصية، مما يجعل هذه الأخيرة، تدخل في علاقات عبر مشاهد درامية. يقول السارد، ص: ٣٧ «قال له بعد مرور أيام على دخول الأميركان:

— اسمع يا ابن الراشد، نأكل التراب ونقدم للضيوف أولادنا، لكن لا نرضى أن نهز رؤوسنا مثل العبيد لكل كلمة يقولونها. (...).

— حتى الطريقة التي تبتسم بها إن تنظر اليهم لا يقبلها أهل الوادي (...) لأن الماء في الوادي يكفي في الوادي ولا نريد مساعدة من أحد». لكن على الرغم من أننا أمام مشهد حوارى، فإن السارد يتدخل. إما ضمنا أو بتنظيمه لكلام الشخصيات. يظهر ذلك فيمايلي: «كما كان يقول له:— ابن هذال، لا تخف، وكل الله، حقك يصلك (...) فاذا رفض متعب الهذال أن يسمع، كان ابن الراشد يغير لهجته: — يا ابن هذال، انت شيخ الوادي، أنت أعقل من

فيه، ولازم تعرف (...)

— وتهدنى يا ابن الراشد؟

— يا ابن هذال، قلنا لك: الرأي رأيهم

ونحن عبيد مأمورين (...)

— وإذا ما تركتها يا ابن الراشد؟

— أول الغضب جنون وأخره ندم... يا ابن هذال.

— هذه ديرتنا، يا ابن الراشد، نعرفها (...)) ص: ٧٩.

على الرغم من أن رواية التيه، تزخر بالمشاهد الحوارية؛ فالخالصة منها لا تتجاوز ثمانية حوارات (حسب عملية إحصائية). نذكر من هذه الخالصة مايلي:

— «الحين أنا أسويه... بس علمني.

— الاحسن يستريح. لازم يستريح!

— مرة واحدة... وبعدها يستريح!

— مرة واحدة...ها؟

— أي مرة... مرة واحدة». ص: ٤٠٤.

إذا كان هذا عبارة عن حوار ثنائي / DIALOGUE، فإن رواية التيه تعرف

حوارات داخلية / MONOLOGUE؛ على الرغم من قلتها مقارنة مع الحوار. انها لا تشكل إلا نصوصا قليلة يقول السارد، ص: ٣٧٥ «— صحوة موت... يا جماعة. وبعد قليل أخاف كأنه يكلم نفسه.

— يتوهم، يظن أنه إذا قرب من الخوف يأمن.

استراح قليلا ثم تابع:

— ورطة ما هي سهلة ابن الراشد، ومع من؟ مع ابن هذال والبدوان».

إن الحوار بشكله، لا يخرج عن كونه يساهم في تطوير الحكى. عاديا كان (السرد) أو دراميا (الحوار المشهدي)، للخروج من رتابة السرد الخالص. قد يتداخل السرد الخالص والتشخيص. ليصبح عبارة عن صورة سردية، تتميز بالحركة. بحيث يتم إدخال الفعل في

لكنه صعب التحديد.

٢ خلاصة مفتوحة:

على الرغم من هذا العرض الذي تتبعنا فيه أهم مميزات الخطاب الروائي من خلال رواية التيه، فإن أغلب المفاهيم المعتمدة لازالت تعرف نوعا من الغموض، خاصة الرؤية السردية. يرجع ذلك في أغلب الأحيان - إلى مايلي: "

أ - كون الرؤى السردية لا تتعلق بالادراك الواقعي للقارئ. مما يعطي - في أغلب الأحيان - فهما مغلوطا للسارد والشخصيات الروائية.

ب - تعدد المفاهيم والتصنيفات المتعلقة بهذا المصطلح.

ج - كون هذه التصنيفات قد انبثت على

المقطع الوصفي. (٢٣). تظهر هذه الصورة المتحركة في رواية التيه بشكل بارز يقول السارد، ص: ١٦٤ «أما حين استخرج الخوش من تحت ثيابه المغبرة القديمة تلك المحفظة الجلدية التي كان يحملها برقبته، وكانت مربوطة بخيط قوي احسن اختياره وتثييته. حين استخرج الخوش المحفظة، وكانت تلتصق على اللحم، قريبا من القلب (...) ثم فك المحفظة بهدوء ويمد كل ما فيها بيديه الاثنتين، ويضعه كله في حضنها». في هذا المقطع، وهو عبارة عن لوحة، يقدم فيها السارد صورة الخوش. لكن لا يقدمها في وصف ثابت، بل في حركة: استخرج، فك المحفظة، يمد كل ما فيها، يضعه في حضنها... الخ.

ونبين ذلك من خلال هذه النماذج:

الصّفحة	الحدث الرئيسي	صورة متحركة عن شخصية
١٦٤	تقديم المحفظة لوضعه	الخوش
٤٤٢	الكوب يصلح للسياحة	اكوب
٢٧٨	مهارتهما في السباحة	مزيان وهاجم
٣٨٠	الحديث عن الدباسي	الدباسي
٥٢٤	شفاء مفضي الجدعان	مفضي الجدعان

متن روائي غربي، يتميز بخصوصيات فكرية وحضارية خاصة.

د - بعض هذه التصنيفات، ترتبط بحقول معرفية مختلفة. كما هو شأن بويون / J-POUILLON، الذي يتكئ على علم النفس وعلم الاجتماع.

إن ما نتغياه من وراء ما تناولناه، تطوير مجموعة من المفاهيم والأدوات، حتى نتمكن على ضوءها مساءلة المتن الروائي العربي. وتكوين تصور نقدي حول هذا المتن.

إن رواية التيه، تعرف تعددا على مستوى الأنماط / POLYMODALITE تستند إلى السرد الخالص، الحوار بنوعيه والصور الوصفية المتحركة. إن هذا التعدد النمطي، كان وراء التعدد على مستوى المظاهر. لأن الأنماط هي التي تحدد المظاهر. بخلاف الرواية الكلاسيكية حيث هيمنة أحادية الانماط والمظاهر - إلا أن الخطاب الروائي الحديث يعرف تعدديتها. إن سارد - التيه - سارد منزه أو معلق حكيم. كالله موجود في كل مكان.

- GAGE, 4, TR, SEUIL, COLL, POINTS, PARUS, 1979, P: 401.
- (٥) - درغوت (ليلي)، المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، مجلة - الحياة الثقافية - (تونس)، ع ٥٨، ١٩٩٠، ص: ٥٠.
- (٦) - يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، ط ١، المركز الثقافي العربي، (المغرب)، ١٩٨٩، ص: ٥٨.
- (٧) - قاسم (سيزا)، بناء الرواية، دار التنوير، ط ١، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٣٥.
- (٨) - TODOROV (TZCETAN), — LES CATEGORIES DU RECIT LITTERAIRE, (IN) COMMUNICATIONS (8), 2" TR, ED, SEUIL COLL, POINTS, PARIS, 1981, P: 146.
- (٩) - تودروف (تزفيتان)، مقولات السرد الأدبي (مرجع سابق)، ص: ٤٣.
- (١٠) - العيد (يمنى)، الراوي: الموقع والشكل، ط ١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص: ١٢٣.
- (١١٢١) - بحراري (حسن)، بنية الشكل الروائي، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص: ١٩١.
- (١٢) - قاسم (سيزا)، بناء الرواية (مرجع سابق)، ص: ٥٤.
- (١٣) - بحراري (حسن)، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: ١٢١.
- (١٤) - منيف (عبدالرحمن)، بادية الظلمات (رواية)، (مصدر سابق)، ص: ٢١٥.
- (١٥) - TENKOUL (ABDERRAH-MAN), LITTERATURE MAROCAINE D'ECRITURE FRANCAISE,

- الصفحات المشار إليها مأخوذة من:
- منيف (عبدالرحمن)، التيه (رواية)، ٣٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨.
- الصفحات المشار إليها في الجداول (المتضمنة أجزاء خماسية مدن الملح، مأخوذة من:
- الأخدود (رواية)، ط ٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- تقاسيم الليل والنهار (رواية) ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- المنبت (رواية) ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- بادية الظلمات، (رواية)، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٩.
- (١) - سويدان (سامي)، أبحاث في النص الروائي العربي، ط ١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٢٧١.
- (٢) - تودروف (تزفيتان)، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد حفا، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع: ٩، ٨، ١٩٨٨، ص: ٣١.
- (٣) - نظرية المنهج الشكلي، مجموعة من الباحثين، ت: ابراهيم الخطيب، ط ١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٨٠.
- (٤) - TODOROV (TZVETAN), — DICTIONNAIRE ENCYCLOPE-DIQUE DES SCIENCES DU LAN-

(٢٥) - بوطيب (عبدالعالي) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد ٢١، ع: ٤، ١٩٩٣، ص: ٣٣.

(٢٦) - مقولات السرد الأدبي (مرجع سابق)، ص: ٤٥.

(٢٧) - يقطين (سعيد)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة: آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع ١، مارس، ١٩٨٤، ص: ٩٢.

(٢٨) - مقولات السرد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: ٤٦.

(٢٩) - يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ط ١، المركز الثقافي العربي، (المغرب)، ١٩٨٩، ص: ٢٦٦. (٣٠) - نذكر أساساً ما ذهب إليه: الذائم ربي (لحبيب)، مدن الملح وأشكال السرد، جريدة - العلم الثقافي - (المغرب)، ع ٨٢٧، س ١٧، يونيو ١٩٨٧.

(٣١) - (8)، COMMUNICATIONS P: 150 (IBD), P: 150 - (٣٢)

(٣٣) - بناء الرواية، (مرجع سابق)، ص: ١٥٤.

ED, AFRIQUE ORIENT, CASA-BLANCA, (MAROC), 1985, P: 140.

(١٦) - تودروف، مقولات السرد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: ٤٤.

(١٧) المرجع نفسه، ص: ٤٤.

(١٨) TODOROV (TZVETAN), - VISION DANS LA FICTION, (IM) DICTIONNAIRE ENCYCLOPE-DIQUE, (IBID), P: 411.

(١٩) - عقار (عبدالحمد) وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة: دراسات أدبية ولسانية، (المغرب)، ع ١ س ١، خريف ١٩٨٥، ص: ٢٤.

(٢٠) - مقولات السرد الأدبي (مرجع سابق)، ص: ٤٥.

(٢١) - LES CATEGORIES DU- RECIT LITTERAIRE, (IBIO), (٢٢) - ابراهيم (عبدالله)، المتخيل السرد، ط ١، المركز الثقافي العربي ٧٤١ P: الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص: ٦١.

(٢٣) - قاسم (سيزا)، بناء الرواية، (مرجع سابق)، ص: ١٨٠.

(٢٤) - مقولات السرد الأدبي (مرجع سابق)، ص: ٤٥.

* عام الفيد

قراءة
في
البنية
الزمنية
لرواية

عبد العالي بوطيب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٢ - لاعتقادي بأن عنصر الزمن يشكل البوابة الحقيقية لولوج عالم رواية - عام الفيل - بحكم العناية الخاصة والتميزة التي تم بها التعامل معه. وحتى لا أبقى في إطار العموميات المجردة، استسمحكم في عرض نبذة مختصرة عن الحكاية المتضمنة في هذا النص الروائي.

قبل أن انتقل بعد ذلك للتعليق عليها من خلال الطريقة الخاصة التي تم بها تبليغنا إليها سردا، مبرزا أبعاد وخلفيات هذا الاختيار دون غيره، وهكذا يمكنني القول، باختصار شديد، إن هذه الرواية تحكي قصة فتاة مغربية ولدت بإحدى القرى المغربية إبّان المرحلة الاستعمارية، حيث تربت وترعرعت على القيم الأصيلة، قبل أن تتزوج بمعلم.

لم ترزق منه أبناء، مما عرض حياتها معه للخطر، لولا أن الأقدار شاءت أن ينقل للدار البيضاء، حيث عاشا حياة سعيدة، نسيا معها كل خلافاتهما السابقة، وانخرطا في صفوف المقاومة المغربية ضد الاستعمار الفرنسي، وقد كان نصيب مساهمة المرأة في هذه المعركة، كما تبين ذلك الرواية لا يقل عن نصيب الرجل، فقد ساعدت في تهريب الفدائيين للمنطقة الاسبانية شمالا، كما أمدتهم بالسلاح، وجمعت لهم التبرعات... الخ. إلى أن أرغم المستعمر على مغادرة البلاد صاغرا مكرها، وحصل المغرب على الحرية والاستقلال.

مع بداية هذه المرحلة بدأت معاناة صاحبتنا من جديد مع زوجها الذي جوزي على نضاله، مع من جوزي من المقاومين آنذاك، فأسندت له مهمة سامية بالرباط، حصل بموجبها على سيارة ومسكن فاخرين، وأصبحت تحت إمرته كاتبات. باختصار شديد تغيرت حياته

مما لا شك فيه أن النصوص الروائية، شأنها شأن كافة النصوص السردية، أعمال أدبية تقوم على الإخبار بوقائع متن حكاوي معين، عن طريق هيئة سردية (INSTANCE NARRATIVE) نسميها ساردا (NARRATEUR)، وأن نجاح هذه الهيئة في مهمتها لا يتوقف أبدا على أهمية وضخامة المتن الحكائي المنقول، مادام ذلك قاسما مشتركا بين كافة الهيئات السردية على اختلافها، دون استثناء، وإنما هو رهن أساسا بالكيفية التي يتم بها نقله وتبليغه، بما يناسب ويخدم الأهداف والغايات الفنية والفكرية المسطرة له، لأنه إذا كانت هناك، كما هو معلوم، ألف طريقة وطريقة لحكي حكاية واحدة. فإنه بالمقابل، ليست هناك، للأسف الشديد، سوى طريقة واحدة مناسبة وناجحة، وهو ما يخلق في اعتقادي التمايز والتباين بين النصوص الروائية، فنحكم لهذه بالنجاح، وعلى تلك بالفشل، وفي هذا الإطار حددت بلاغه الخطاب الروائي ثلاثة مقومات لضبط مظاهر شعريته، وهي الرؤية السردية (LE POINT DE VUE)، الصيغة السردية (LE MODE NARRATIF) والزمن السرد (LE TEMPS NARRATIF).

ونظرا لصعوبة تناول كل هذه المستويات في مناسبة ضيقة كهاته، فقد اخترت الوقوف على خصوصيات استغلال المستوى الأخير في رواية - عام الفيل - (*)، لاعتبارات عدة، اكتفي هنا بذكر اثنين منها: هما:

١ - لأن الرواية، كما هو مغروف، فن زمني بامتياز، مقابل الفنون المكانية كالرسم والنحت، لا بالنظر لكثرة الأزمنة المتواجدة فيها فقط، وإنما لاعتمادها شبه الكلي على الزمن أيضا. (*).

كلها باستثناء زوجته التي ظلت محافظة على قيمها ومبادئها القديمة، مما اعتبر نشازا في حياته، اضطر معه لاستئصاله بالطلاق.

نعم بعد أربعين سنة من المعاشرة والكفاح المشترك، قال لها وبكل بساطة: (ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون) (١)، لتجد نفسها في الشارع دون معيل أو معين، فأبواها ماتا، والابناء لم ترزقهم، والزوج خانها، والعظم وهن: (حل بي المصاب في أرذل العمر. وأهلي أحداث في مقابر المدينة، ما العمل؟) (٢).

فهل هناك مأساة أعظم من هذه الوضعية! فما كان منها إلا أن غادرت بيت الزوجية عائدة لبيت أسرتها بالقرية، لتواجه مصيرها المحتوم بقوة وشجاعة وجراحة، فاحترفت، أول الأمر، الغزل والنسيج، ولما اقتنعت بلا جدوى هذا الحل، أقلعت عنه، وغادرت القرية متوجهة للدار البيضاء، حيث حصلت على عمل كمنظفة بالمركز الثقافي الفرنسي، فاتحة بذلك صفحة جديدة من حياتها، ولو في وقت متأخر، ومتأخر جدا، مادام ليس لها خيار في الموضوع.

هذا الذي لخصناه سابقا، هوما يعرف بزمن الحكاية أو زمن المتن الحكائي المعتمد في هذا النص الروائي، وطبعا للسارد، باعتباره الهيئة المسؤولة عن تبليغنا إياه، الحرية في الاختيار بين إمكانيات سردية عديدة ومتنوعة في نقله، حسب مؤهلاته ومراميه، كأن يحكيه من البداية للنهاية، مطابقا بذلك بين زمن السرد وزمن الحكاية، ليصبجا معا زما واحدا يكرر الأول منهما الثاني، لدرجة لا نشعر معها بأي مجهود للسارد في إعادة خلق الحكاية، أو يحكيها معكوسة من النهاية للبداية في شكل استرجاع تقهقري

ينطلق من نقطة نهاية زمن الحكاية، قريبا من حاضر السرد، ليعود لبداية الحكاية، بحيث يحول الحكاية كلها لماضي منته يجيل نظره فيه، محترما نفس نظام وقوعه على مستوى زمن الحكاية، لكن بشكل معكوس هذه المرة، إلى غير ذلك من الامكانيات السردية الاخرى المتاحة، إلا أننا نجد سارد - عام الفيل - يفضل الجمع بين الاختيارين السابقين في أكبر وأصعب مخاطرة سردية، همه الأول والأخير إعادة صياغة المتن الحكائي السابق بما يكفل له النجاح، ويضمن بالتالي التعبير بجلاء عن الفكرة المضمرة فيه، وهكذا وجدنا السارد (وهو بالمناسبة هنا امرأة تقوم في الوقت ذاته بوظيفتي السرد والبطولة، مما يعني أن الحكائي في هذه الرواية متماثل حكايا (AUTODIEGETIQUE) ومبار داخليا (FOCALISATION INTERNE) حسب مصطلحات جيرار جنيت (G. GENET) (٣) يبدأ حكيه من نقطة متوترة دراميا تقع في وسط الحكاية، تتمثل في واقعة الطلاق، باعتبارها نقطة التحول الرئيسية الحاسمة، التي تقسم زمن الحكاية لمرحلتين مختلفتين ومتكاملتين في حياة الشخصية: المرأة - البطلة، مرحلة ما قبل الطلاق - أي الزواج، بكل ما تعرفه من لحظات هنية سعيدة تتطافر فيها السواعد، دون اعتبار للفوارق الجنسية، بين الرجل والمرأة، الزوج والزوجة، للتغلب على الصعوبات بمختلف أنواعها، المادية الاجتماعية والسياسية، ومرحلة ما بعد الطلاق، حيث تزرع الفرقة، ويشق كل واحد طريقه الخاص في الاتجاه الذي يختاره، فتواجه المرأة المطلقة مصيرها المأساوي بكل شجاعة، رغبة في تحقيق ذاتها، وضمان استمرارها رغم كل

العوائق. على أن ما هو جميل في هذا النمط من الصياغة السردية، وبالتالي ما يميزها عن غيرها من الصياغات السابقة الأخرى، هو أنها تجعل من واقعة الطلاق المتوترة، ونقطة بداية السرد، حاضرا تتحول معه الفترة السابقة - أي ما قبل الطلاق - لماض، في الوقت الذي تصبح فيه فترة ما بعد الطلاق اللاحقة مستقبلا متصاعدا، وبذلك يتشظى السرد، مع هذا الاختيار، في اتجاهات زمنية متباينة انطلاقا من نقطة التوتر الأولى، تارة نحو الماضي، وأخرى نحو المستقبل، في نظام معقد ومتداخل يضع الماضي بجانب المستقبل. ومرحلة الزواج بجانب مرحلة الطلاق. بشكل يسمح للقارئ بتكوين فكرة واضحة عن أوجه التشابه والاختلاف بين المرحلتين. ليدري من ثم أهمية وحجم التحولات التي أحدثها فعل الطلاق، كنقطة تحول حاسمة في مسار زمن الحكاية ككل:

(فحيث يبدأ السرد من نقطة تازم درامي قوي وسط المحكي تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطا وصعودا وتوقفا، سعيا منه في إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى - وهكذا لا تعود الكتابة خطا مستقيما بل مساحة نعزل فيها عددا من الخطوط والنقط أو المجموعات المميزة -) (٤).

وهكذا بدل أن يسير الزمن السردى في خط مستقيم، تصاعدي أو تنازلي، لا يعرف الانكسار والالتواء. وبالتالي خال من المفارقات السردية (LES ANACHRO- NIES NARRATIVES) بشكليها - الاسترجاعية والاستباقية (ANALEPSES -PROLEPSES-)، نجده هنا مليئا بالانكسارات والمفارقات، مما سمح للسارد، ومن خلاله للقارئ، بالقيام

بمقارنات ومقابلات نوعية بليغة بين خصوصية المرحلة الماضية وسمات المرحلة الحالية، للوقوف على المفارقات العجيبة والغريبة بين ماضي الحياة الزوجية بسعاداته وتضحياته، وحاضر حياة المطلقة بالآلام ومراراته: (رجعت إلى البلد مهيضة الجناح، يملأ اليأس قلبي، بالأمس هدنى القلق، واليوم كان اليأس أشد وطأة والكرب، كنت أريد اليقين، ولما وجدته ردنى إلى لا شيء، الأمس بعيد والعمر لا ينتهي، أربعون عاما تركتني مسكونة بالمرارة، أقول أربعين، وقد تكون أكثر. أنا أشعر كأنها مائة على أية حال، عشت مخدوعة في الرجل الذي تزوجته، ولم أعرفه إلا منذ الأمس، وهما أنا في بلدتي، غريبة بين غرباء، خرجت وأنا دون العشرين، ومنذ وفاة أمي لم أعد، أعود لمن، ولماذا؟).

سقط من ذهني مثل وثيقة رسمية فنسيته، حتى احتجت إليه حين قال: «ستصاك ورقتك مع ما يخوله القانون» فكرت فيه أوثماتيكا، الآن والركاب يحملون متاعهم ويمضون، أمعن التفكير ولكن لا ملاذ، ما العمل؟ (٥).

وهو ما مكن السارد من تجسيد حقيقة الوضع المأساوي للمرأة المغربية عامة، والمطلقات منهن على الخصوص، من خلال الوقوف على مختلف التحولات الاجتماعية، المادية، والفكرية التي طرأت على مسار حياة البطلة بعد الطلاق، في غياب أبسط الضمانات القانونية الكفيلة بتأمين حياة إنسانية شريفة وكريمة لهذا الصنف من النساء: (غدا تصل الورقة، وما يخوله القانون، لا يخول شيئا، كأني تلميذ خائب توجت سنوات مرارته بالفصل الشنيع، ماذا يفعل؟) (٦) ثم تضيف قائلة: (ما يخوله القانون! وما

ذاك؟ مصروف مائة يوم؟ لا اعتبار للمرأة في قانون يلقي بها خارجا بمصروف مائة يوم). (٧)

لهذا لم يكن أمام بطلتنا وهي تواجه هذه الوضعية الغابوية، حيث القوى يأكل الضعيف. إلا أن ترفض هذا الوضع الجائر، وترد ما يخوله القانون. لواضعي القانون، مادام لا يغني ولا يضمن من جوع. ولتشمر عن ساعد الجد، ولو في أرذل العمر، لتتخذ نفسها من الضياع المحقق: (ووصلت الورقة، وما يخوله القانون، أخطرني البريد، فذهبت وانتظرت في طابورين حتى تسلمتهما، الورقة والحوالة).

هل يوجد في الدنيا إذلال أكبر؟ عندي أنا لا يوجد، ملأني الحنق حتى شعرت بألم في رأسي، وطلبت حوالة وملأتها، ألم أتعلم الكتابة في الدروس الليلية؟ حاربنا الأمية عند من يجهلون الكتابة والقراءة، وتركنا المثقفين.

كتبت المبلغ الذي تسلمته واسم زوجي وعنوانه وأرجعت النقود والحوالة للموظف). (٨)

وهو ما يبين باللموس، ما قلته سابقا من أن كاتبة هذه الرواية لم تكن مهووسة، كبعض الكاتبات الأخريات، بالرغبة في التعبير عن وضعية المرأة المغربية فقط، بقدر ما كانت تبحث أيضا عن أنسب الطرق السردية الملائمة لتحقيق ذلك. بمعنى أنها جمعت إلى جانب الرغبة في التعبير عن المضمون، العناية بالشكل، أي الهم الفكري والجمالي في وقت واحد، مما ينم، في اعتقادي، عن وعي حقيقي نادر لدى الكاتبة بميكانيزمات الكتابة الروائية، بالإضافة لإلمامها بمعضلة المرأة.

على أن ما يؤكد هذا الاعتقاد ويقويه،

الإضافة النوعية المعبرة التي ستقدم عليها الكاتبة حين ستطعم الزمن الحكائي المتخيل السابق، الخاص بقصة المرأة المطلقة، وتؤطرها بخلفية زمنية حقيقية مقتطفة من تاريخ المغرب المعاصر، ممتدة من فترة الاستعمار لمرحلة الاستقلال، مما سيضفي طبعا على المتن الحكائي السابق، صبغة واقعية، قوت إحساسنا كقراء بمصادقية الأحداث المحكية، وألهبت تعاطفنا مع ضحاياها، إذ المعروف أن التأطير التاريخي للحكايات المتخيلة يشكل عنصرا هاما في - دفتر تحملات - الكتابة الواقعية، كما سطرها فيليب هامون في مقالته القيمة المعنونة بخطاب مقيد، (UN DISCOURS CONTRAINT) يقول: (فالحكي الموصول بتاريخ مضخم - إضافي - يضاعفه ويوضحه ويحدده ضمنيا ويخلق لدى القارئ مسارات أدنى مقاومة، خطوط توقعات، أنساقا من الانتظار، وهو يحيل صراحة أوضمنا - بالاستشهاد، باسم العلم، بالتلميح... (إلخ - إلى نص مكتوب سلفا يعرفه (...)) وبناء عليه، فإن أسماء الأعلام التاريخية والجغرافية (٠٠٠) التي تحيل على كيانات دلالية ثابتة، والتي لا ينبغي فهمها بقدر ما يجب الإقرار بها بصفتها أسماء أعلام (...)) تشتغل شيئا ما مثل استشهادات الخطاب التربوي، إذ تضمن نقاط التثبيت، وتعيد انجاز - ضامن / AUCTORE - الحديث المرجعي وهي تصل النص بنص - إضافي مقوم، وتتيح اقتصاد ملفوظ وصفي، وتضمن أثر واقع، إجماليا يتعالى حتى عن كل استفسار للجزئية). (٩) لكن أهمية هذا التأطير التاريخي الحقيقي للزمن الحكائي المتخيل في هذه الرواية لا يقف عند حد إضفاء البعد الواقعي على الوقائع

المحكية، كما قد يعتقد للوهلة الأولى، وإنما يمتد لما هو أبعد وأهم، خصوصا إذا علمنا أن ذروة الأزمة التي شطرت زمن الحكاية لقسمين، وهي الطلاق، يقابلها على المستوى التاريخي في النص حدث حصول المغرب على الاستقلال، كنقطة تحول فاصلة بين مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، إن لم نقل متناقضتين، هما: مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال، هاته المرحلة الأخيرة التي كان من المفروض أن يعرف الواقع المغربي فيها تحسنا ملموسا على جميع المستويات، بالمقارنة طبعاً لما كانت عليه الأمور في المرحلة الاستعمارية السابقة، بحكم التحرر وعودة السيادة الوطنية.. إلخ، لكن المفارقة الغريبة (وهنا نستعمل هذه الكلمة كمقابل للكلمة الفرنسية - PARADOXE-) التي يؤكد هذا التقاطع والتأطير التاريخي للزمن الحكائي في هذا النص الروائي تقول بأن العكس هو ما حصل.

وهكذا بدل أن تشهد مرحلة الاستقلال استمرار التآزر والتضامن الوطني الذي عرفته مرحلة الجهاد الأصغر، لمواجهة متطلبات مرحلة الجهاد الأكبر، نجد العكس هو الذي حدث، بحيث شكل هذا الحدث التاريخي الهام بداية مرحلة تشرذم أناني عظيم لكل الفئات المغربية الموحدة بالأمس، رغبة في الظفر بأكبر قدر ممكن من غنائم المرحلة الجديدة: (رحال اليوم قائد في الحوز، ولتر يعيش في ضيعة مسترجعة بنواحي تارودانت، لعله يديرها لحساب الدولة، لا أدري، سمعت أنه زوج ابنتيه لمغربيين، صفية عين زوجها عاملاً في جهة ما، بدلها الاستقلال وشوها فيمن بدل وشوه، قصت شعرها، وبدأت تخرج في الزي

الأوروبي). (١٢٨٠) وبذلك طغت الانتهازية، وضاعت المبادئ والمصالح الوطنية العليا، وأصبح كل واحد يبحث عن مصلحته الخاصة، ولو على حساب المصلحة العامة، وبذلك أصبح حلفاء الأمس أعداء اليوم: (هؤلاء من ننتظر الإصلاح من ورائهم، أنتم أشد خطراً من الاستعمار). (١١) كما تحولت أحلام وطموحات الأمس، لسراب قاتل خيب آمال فئات عريضة في المرحلة الجديدة، وكان: (التغيير جاء من أجل حفنة من الناس (...)) بدأوا يلبسون الفرو، والحرارة فوق الثلاثين، ويدخنون سيجار هافانا، ويأكلون بالشوكة (١٢) أما الغالبية العظمى من الشعب فلم ينلها أي شيء رغم تضحياتها الجسيمة: (بعد ذلك جاءت المقاومة - تقول البطلة - ولكن تلك حكاية أخرى، من أجلها بعث شجرات الزيتون والجواهر وكل شيء، عن طيب خاطر، كان النضال قد حل في قلبي محل الزمرد والياقوت، الآن سلوتها، أعني المجوهرات لا المقاومة، ولم يعد لها في نفسي إلا النفور). (١٣) وتضيف بعد ذلك متسائلة: (قمت بمهمات من أجل الوطن، فماذا يفعله الوطن الآن من أجلي؟). (١٤) وكان من بين من استفاد من هذه الوضعية، وغيرته ظروف المرحلة الجديدة طبعاً، زوج البطلة، فنسي الماضي بنضاله وقيمه ومبادئه، وانغمس كغيره من الانتهازيين في معركة التسابق نحو اكتساب الغنائم، واحتلال المواقع التي خلفها المستعمر، ضارباً عرض الحائط بكل القيم والمبادئ الوطنية والأخلاقية التي جمعتها بعمامة الشعب المغربي في معركة التحرير، لدرجة أصبح معها غريباً حتى في أعين أقرب الناس إليه - زوجته ورفيقته في النضال - تقول البطلة: (يبدو

وجها غربيا، كأني لا أعرفه، عاودت إليه النظر وزاد بعدا، أكل بالشوكة، وأكلت بيدي، وتوقف صوت شوكتة، ورفعت رأسي، فوجدت تلك النظرة التي تسقط في روعي، إنه يريد أن يطلق علي النار.

انتصبت وسقط الكرسي في جلبه، وقلت:

- لا يعجبك أن أكل بيدي؟ - وبماذا كنا نأكل في بوشنتون؟ هل هذا هو الاستقلال؟ ولا يعجبك أن أجلس مع الخدم؟

باسمهم حاربنا الإستعمار، والآن تفكرون مثله). (١٥).

نعم لقد تغير في كل شيء، بما في ذلك علاقته بزوجته، هذه الأخيرة التي أصبح يرى فيها نسخة من الماضي البالي الذي دفنه مع المستعمر، ولم يعد يناسب خصوصيات المرحلة الجديدة - مرحلة الاستقلال، لقد: (أصبح الآن في حاجة إلي من تقدم السجائر لضيقه، وتمهد له الطريق بكل وسيلة) (١٦). فماذا طور معه للتخلص منها بالطلاق.

وبذلك تكون الرواية، بربطها المحكم بين زمن الحكاية المتخيلة، والزمن التاريخي الحقيقي، بين قصة مسار الحياة الزوجية للبطل، ومسيرة الكفاح

الوطني، قد وفقت في ربط الخاص بالعام من جهة، والنتيجة بالسبب من جهة أخرى، بحيث لم تعد قضية معاناة المرأة المطلقة في الحكاية المتخيلة حدثا شخصيا خاصا بدون معنى ولا خلفيات، وإنما هو في العمق تعبير عن وضع تاريخي عام تمتد جذوره لتتقاطع والتغير الشامل الذي شهده مغرب الاستقلال من جراء طغيان الانتهازية والسباق نحو الغنائم، بعد الوحدة والتآزر اللذين عرفاهما في مرحلة الاستعمار، وليصبح بذلك حدث الاستقلال السبب الرئيسي في مختلف السلوكات والظواهر السلبية التي عرفها مغرب ما بعد الاستعمار. وما حكاية صاحبتنا سوى مظهر واحد من هذه المظاهر، وبذلك تكبر المفارقة وتشعب، فيصبح حدث الحصول على الاستقلال في الزمن التاريخي مقابلا موضوعيا لحادث الطلاق في الزمن الحكائي المتخيل، في الوقت الذي تقابل فيه مرحلة الاستعمار مرحلة الزواج بتآزرها ووحدةها وتعاطفها، ومرحلة الاستقلال مرحلة الطلاق بضياعها ومظالمها، خلافا لما كان يقتضيه التطور الطبيعي للأمور التاريخية والحكاية على حد سواء، كما يبرز ذلك الرسم التوضيحي التالي:

المرحلة الثانية	نقطة التحول	المرحلة الأولى	أقسام الأزمنة
			اصناف الأزمنة
مرحلة الطلاق بفراقها وعذابها	حدث الطلاق كذروة للتأزم	مرحلة الزواج بسعادتها وتآزرها	الزمن الحكائي
مرحلة الاستقلال بانتهازيتها وتشرذمها	حدث الحصول على الاستقلال كذروة للصراع	مرحلة الاستعمار بمقاومتها ووحدتها	الزمن التاريخي

حياتهم للخطر من أجل المغرب، نساء ورجالا، ولم ييغوا من وراء ذلك جزاء ولا شكورا، أهدي هذا الكتاب، ليلي أبو زيد). (١٨).

وبذلك تكون هذه الرواية على خلاف بعض الكتابات الروائية النسائية العربية الأخرى، قد وضعت معضلة المرأة العربية عامة، والمغربية خاصة، في إطارها العام الصحي، باعتبارها إفراناً موضوعياً لمعطيات تاريخية، وليس مشكلاً شخصياً قائماً على خلافات خاصة بين جنسين مختلفين، الرجل والمرأة، كما استطاعت في الوقت نفسه تغيير نظرتنا السلبية للكتابة النسائية، فاستحقت بذلك إعجاب القراء والنقاد على حد سواء، أو لم يقل فيها الاستاذ أحمد عبدالسلام البقالي، إنها: (ترتاد أرضية جديدة لم يسبق لغيرها أن ارتادها من نفس الزاوية). (١٩).

بيان الإحالات:

* ليلي أبو زيد: عام الفيل، مطبعة المعارف الجديدة، ١٩٨٣.

* تراجع بخصوص هذه المسألة دراستنا عن إشكالية الزمن في النص السردي، المنشورة بمجلة فصول المصرية، العدد الثاني، سنة: ١٩٩٣.

(١) ليلي أبو زيد: رواية مذكورة، ص: ٨.

(٢) ليلي أبو زيد: رواية مذكورة، ص: ٩.

(٣) أنظر، ١٩٧٢، G. GENETTE: FIG— URES D III, ED: SEUIL, COL: POE-TIQUE,

(٤) عبدالعالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول المصرية، العدد الثاني، السنة: ١٩٩٣، ص: ١٣٣.

على ألا يفهم من هذا طبعاً أن الكاتبة ترفض الاستقلال وتفضل الاستعمار. كلا، ليس هذا هو المقصود، وإنما هو تعبير عن موقف خاص رافض لبعض السلوكات الانتهازية التي سادت المرحلة الأخيرة، لا غير، ودعوة ضمنية لوجوب المحافظة على سمة التأزر والتضامن اللذين سادا صفوف المغاربة جميعاً على اختلاف فئاتهم وطبقاتهم طوال مرحلة الاستعمار، لتكون عوناً لهم في مرحلة الجهاد الأكبر، على رأي المرحوم محمد الخامس طيب الله ثراه، ولعل هذا ما يفسر، من جهة، سبب تمسك الساردة - البطلة بقيمتها وعاداتها القديمة، ورفضها التخلي عنها مهما كلفها ذلك من ثمن وتضحيات، واعتزازها الصادق بشخصية الحاج على المقاوم الذي فضل الاستمرار في عمله كحداد متخلياً عن المنصب السلطوي الذي عرض عليه: (الحاج علي مازالت ورشته هي ورشته، رجل شارك في النضال عند الضرورة، وعرف كيف يعود إلى مكانه، كبر أبنائه وبناته وأصبح فيهم مهندس الدولة، والأستاذ الجامعي، أفكر فيه فأدرك، بإعجاب متجدد كل مرة كأنني اكتشف الأمر لأول مرة، إنه من الحدادة خدم وطنه وصنع أبنائه) (١٧) خلافاً لكل الأوغاد الذين سخروا النضال وسيلة لبلوغ مأرب شخصية، حتى إذا حققوها تنكروا لكل الناس، بمن فيهم أقربهم إليهم، لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الكاتبة تهدي روايتها هاته لكل المناضلين المخلصين الذين ضحوا في سبيل الوطن، عن قناعة وإيمان صادقين، بعيداً عن حسابات الربح والخسارة: (إلى كل الذين عرضوا

٥) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٨.

٦) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٢٤.

٧) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة، ص:

١٨.

٨) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٣٠.

٩) فيليب هامون: الخطاب المقيد، ضمن

كتاب: الأدب والواقع، ترجمة:

عبدالجليل الأزدي، ومحمد معتصم،

مطبعة تينمل، الطبعة الأولى، ١٩٧٢،

ص: ٨٢/٨٣.

١٠) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة، ص:

٨٨/٨٩.

١١) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة، ص:

٧١.

١٢) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٦٩.

١٣) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٢٨.

١٤) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٣٣.

١٥) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٧٠.

١٦) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٧٠.

١٧) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٨٨.

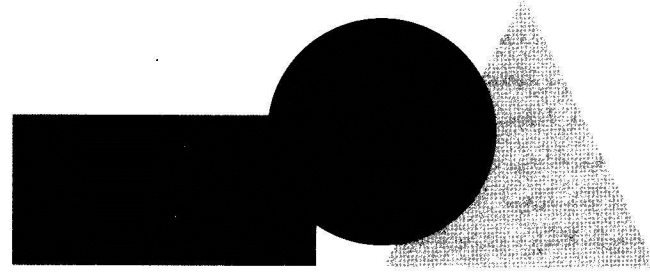
١٨) ليلى أبو زيد: رواية مذكورة،

ص: ٧.

١٩) أحمد عبدالسلام البقالي: مقدمة

رواية مذكورة، ص: ٦.





الفن والظلامية

رؤية في «أنا.. الآخر» لسليمان الشطي

● نبيل سليمان

دون أن يقلل ذلك من صعوبته أيضا على سائر الفنون، كما بدا فيما يتناقل أخيرا عن مسرحية جنون البقر وكما رأينا قبلها في أفلام عادل إمام أو مسلسل الحلمية - على سبيل المثال - وعلى الرغم مما حققت المغامرة الإبداعية لهاته الأعمال وأمثالها. ولعل كثيرين تطلعوا صوب الجزائر، حتى جاءت رواية الطاهر وطّار (الشمعة والدهاليز) ولا أحسب أنه كان خافيا في هذه الرواية تعقّد والتباس أسئلة الراهن والمستقبل الجزائري (الجزائري فقط؟) ولجلة خطابها بالتالي، على الرغم من أن الطاهر وطّار بقامته الروائية الكبيرة بدا يجهد طوال الرواية في التغلب بالفني على ذلك التعقّد والتباس وعلى تلك اللجاجة. وكما عبر بعضهم فهذا بجملته طبيعي من كاتب وكتابة يعيشان في اللجة. وإنها حقا لحالة أنموذجية لاستجابة الفن للراهن الساخن، ولجلد واستقلالية أيديولوجية النص وأيديولوجية مبدعه، وأخيرا مسألة

منذ مستهل الثمانينيات أخذت أسئلة الإسلام السياسي تغدو من أبرز الأسئلة الثقافية والاجتماعية والسياسية العربية، سواء في الأقطار التي شهدت أو التي لم تشهد منذئذ حتى اليوم التعبير العنيفة المعقدة لتلك الأسئلة وما اتصل بها، وخصوصا في السنوات الأخيرة، من حديث الأصولية والإرهاب والعالمية. بيد أن اشتغال الرواية والقصة القصيرة من بين حقول اشتغال الثقافة العربية على تلك الأسئلة ظل محدودا. وربما كان نجيب محفوظ هو المبرز هنا، ولكن قبل منعطف الثمانينيات إياه. على العكس من ذلك يبدو الأمر في المسرح وفي السينما والتلفزيون، وفي مصر بالضبط. وهكذا تتبادل الرواية والقصة الدور مع هذه الفنون التي لم تكن تلتفت إلى تلك الأسئلة. وليس خافيا في هذا كله فعل الراهن والسياسي، وهو الفعل الذي يبدو أن امتحانه للرواية والقصة أصعب،

التلقي.

ولست أخفي أن ما أثار كل ما تقدم لدي هو قراءتي لمجموعة سليمان الشطي القصصية (أنا.. الآخر) والصادرة عن دار النهج الجديد عام ١٩٩٤.

فالقصة التي تحمل هذه المجموعة عنوانها، وهي أطول قصص المجموعة، ولعلها أهمها، أنموذج رفيع وساطع لما يمكن لفن القصة — وليس الرواية — أن يبدع في شئون ساخنة ومعقدة، راهنة وتاريخية، محلية وعالمية، من قبيل شئون الانتماء الإسلامي والأصولية والإرهاب.

في مغامرة من هذا القبيل يغلب أن يكون المتوقع ما هو مألوف من اختلال المعادلة بين الفني والأيديولوجي أو السياسي، أو من فجاجة الراهن وרטانة الخطاب وفقر الإقناع وربما الإمتاع. لكن سليمان الشطي الذي توسل وسط ذلك كله الحساسية الفنية الرهيفة والتقنية الماهرة الدقيقة والحديثة، استطاع أن ينجو من الأشرار، وأن يخرج من مغامرة الفن في الحياة بهذه القصة التي يحق لصاحبها أن يُدَل بها.

واستطرادا أقول: إن ذلك كله يبدو جليا جدا أيضا في قصة (جسد). فالراوي وبضمير المتكلم هنا، ينقل من ذاكرته ومعينته ومن لسان جارة وسواها حكايات ندوب جسد أمه: نتوء الرأس خوفا من صيحة الأب وضربة الرأس بالتالي بحديد النافذة، الحرق بباطن الفخذ، العرج، الخط الهلالي الذي يخفيه الملفع، الأطراف الثلاثة المكسورة من الأسنان.. ومن هذه الندوب التي يصور الراوي ويقص حكاياتها ترتسم سيرة امرأة وسيرة بلد، منذ ما قبل الفورة النفطية حتى حرب الخليج الثانية، ويرتسم ضغط المجتمع الذكوري القديم على المرأة، وتعلق

الأب بالماضي، وصولا إلى شلل الجسد الفردي والاجتماعي بعد شهور من فرقة وذهول، ومن ظهور الطائرات الحربية، ومن غير الوقوع في الصراخية، ولا في هيمنة الإعلامي والراهن والسياسي على الفني، ونقرأ لسليمان الشطي أخيرا «فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لا امرأة عجوز مشلولة مكان». لقد قذف الانفجار التالي بالأم على أرض المستشفى فماتت. ومسار القصة هو إذن من الشلل إلى الموت، فهل هي تشخص شللا وموتا عميمين؟

أيا تكن الإجابة، وبالتالي أيا تكن قراءة الرمز واستنباط الدلالة، فالقصة لم تقع في الأشرار التي وقع فيها كتاب كثيرون آخرون، وغير كتاب أيضا، وفي مجموعة (أنا.. الآخر) قصة (خناجر نادمة) وقصة (بقعة زيت) ينشج السؤال: هل نبيع صلابة الأرض بأمل زائل؟ وحيث — في الطريق إلى الجواب — يطفئ على الهلاك وعلى النجاة إنقاذ ابن مولانا، والنجدة التي طلبها الوالي، فكل شيء على مايرام، والقلق يحق فقط على ابن مولانا، فهو وحده في خطر حقيقي.

إن (بقعة زيت) و(خناجر نادمة) ومثلهما (كتابة على حائط مقروء) إذ تُدَل ببراءة على تجربة لسليمان الشطي في بناء القصة، هي غير تجربته الأخرى في (أنا.. الآخر) أو في (قصة جمل)، وبخاصة بما في تلك التجربة من اشتغال التناسل مع التراث الشعري، ومن نكهة المكان والزمان، من خصوصية الفضاء. على أن هذه التجربة وسواها مما سنفصل فيه عبر العودة إلى قصة (أنا.. الآخر) يظل اشتغالها، أيا كان، في الفسحة الحداثية للقص، وإلى هنا يبدو انتماءها، ومن هذه الفسحة وفيها تنبع وتصب الدلالات التي لم نتلمس بعد أهمها

في هذا الانعطاف عن قصة (أنا.. الآخر) نحو القصص التي رأينا.

تقدم هذه القصة الأنا/ الراوي، والآخر/ حميد: الصديقين اللذين عاشا معا أشبه بكيان واحد طوال واحد وعشرين عاما، قبل أن تتناقض بهما الطريق.

من لحظة التناقض هذه تبتدىء القصة، وهي اللحظة الأخيرة الحاسمة التي لا تتعلق فقط باختيار ثقافي أو سياسي أو بتناقض روحي. بل إن ما كانته وحدة الأنا والآخر، وحياة الصديقين المديدة المتوحدة، جعلت تلك اللحظة تخص الجسد كما الروح.

لقد ابتدأت الصحبة في زاوية مسجد منذ كانا في العاشرة. ومنذ خميس امتلأت أمسيته بحكاية البغداديين اللذين يتوسل لجمع المال أحدهما بمعاوية والآخر بعلي، ثم يتقاسمانه، سوف تغدو أمسية كل خميس موعدا مقدسا للصديقين اللذين اختارا طريقا حضارية تنظم اختلافهما واتفاقهما كما يعبر الراوي، وتسمه هذه الطريق الأولى أن الاختلاف تفاهم وليس معاكسة. ومن ذلك هذا التعليق الذي سجله الراوي: «نحن سهمان منطلقان في اتجاهين متعاكسين: المصدر واحد والمنفعة المرتدة واحدة». فأصلح حميد العبارة لتغدو: المنفعة المرجوة.

في تلك الطريق كانت المشاركة في العمل والمصالح المادية: الشركة الرئيسية ومنها المطبعة، محل السمعيات.. كما كانت التوكيلات المتبادلة والثقة المطلقة. والراوي هو الذي أخذ بيد صاحبه إلى الكتابة فبات لحميد عموده الأسبوعي، كما بات في السياق الحار المعادل القوي لصاحبه، بتعبير صاحب نفسه. كان حميد يعاقر الشراب، ويتحرك مع

الموجات المتعاقبة، إلى أن استقر به المقام في خط الصلاح. وحين يردد كلمات الصلاح يرى الراوي قديمه يتجدد. ومن المرجح أن نكون هنا أمام حيلة سردية كيلا يسمى (الإصلاح) كعلامة اجتماعية سياسية راهنة، وكى يُترك للقارئ أن يمضي بالتأويل إلى حركة الإخوان المسلمين في واحدة من تسمياتها الخليجية العربية.

مهما يكن، ففي تلك الطريق الحضارية. بات حميد جراءة صاحبه المفقودة ونضجه المتقدم. وحميد هو من حسم لصاحبه ترده سواء في يوم العاهرة خيرية وعهد مضى، أم في اليوم القريب للزميلة الجديدة والكاتبة الموهوبة: مريم. وعلى الرغم من فارق السن الضئيل (سنتان) فقد بات الراوي تابعا، وامتلات حياته بحميد أي امتلاء.

غير أن محطة الصلاح/ الإصلاح في حياة حميد قادتته خطوة بعد خطوة إلى أن يصبح زميئا، وإلى أن يحسن التأقلم واللعب في الوقت نفسه، وقد تطبعت لغته، كما يخاطبه الراوي بعد ما رأى من سعيه في الإعلانات والمصقات أمام المسجد، كذلك في اشتراطه أن يعمل محل السمعيات في الأشرطة السمعية فقط، وأن يتولى الراوي المحل، فأصحاب حميد لا يحبون هذا العمل. والإشارة هنا واضحة إلى انخراط حميد في جماعة أو حزب أو تنظيم، وليس فقط بسبب مفردة (الأصحاب) هنا. تتسارع خطى حميد نحو نسخ عشرين ألف نسخة من شريط لأحاديث شيخ زائر، فهل هو القرضاوي أم الشعراوي أم البوطي أم من يكون من نجوم الكاسيت الدينيين المتكاثرين منذ سنين في بلاد العرب والمسلمين؟

ومن استنكار العمل في السمعيات إذن إلى استغلال هذه (البدعة) دعاوة وتجارة،

أتجنب الأشواك السامة والمناطق الخطرة. أجدت لعبة حفظ النفس والدفاع عن الأفكار السلسة».

هل هو إذن الأصل الواحد، الجسد الواحد والروح الواحد والطريق الواضحة، سوى أن شطرا جبان والآخر شجاع؟ أهو الانشطار على الطريق إلى شطر عنفي وآخر مسالم؟ أم أن اللحمة الأصلية لا تؤثر إلى الوحدة الناجزة، بل إلى منطلق مشترك لم تلبث الطريق أن شطرت.

يقول الراوي: «إن مرضا يتسلل إلى نفسي، بل خوفا مريعا يشد الأعصاب فترتعش. لقد وصلنا إلى منطقة خطيرة، تجاوزت السطح إلى اللحم والعصب وراحت تشطر العظام. سكين يستقر حدها في القاع منفردا، قد ننشد إليها فنقع مشطورين».

لقد خرج الصلاح إلى الإصلاح، من الاختيار الشخصي الحر والسلوكية الشخصية والاجتماعية السلمية إلى السياسة والقوة، من الفعل اللازم إلى الفعل المتعدي (صلح/ أصلح). وعلى الطرف الآخر للجسر أو في منتهى الطريق المنشطرة جاء الإكراه والقتل وسائر ما يمثله (الإرهاب)، هذا المصطلح الذي يريده الآخر الأمريكي والغربي وتريده الصهيونية إسلاميا وحسب، لكن إرهابها الفردي والجماعي ليس إرهابا، أو كأنه ليس من أصولية سوى أصولية الإسلامية، على الرغم من انفجار الفضاء الأمريكي بالأصولية الإنجيلية في الصحافة وفي الكونجرس وفي الإعلام المسموع والمرئي وفي الكنيسة والأحزاب ونوادي الخلاص، وعلى الرغم من انفجار الفضاء الفلسطيني والعربي والدولي بسعار الأصولية اليهودية الذي لا يبتدىء بالمستوطنين ولا ينتهي

ثم إلى طبع الأحاديث المذكورة، فحميد يحرص على أن تشيع المطبعة (الخير) بين الناس. وفي دروب هذا الخير، من تبني الأطفال إلى المدرسة الخيرية التي تعلم الإنجليزية والعربية إلى الأبار الارتوازية، تأتي صياغة حميد لهذا الإعلان: استبدل شريط الأغاني بشريط إسلامي مجانا يوميا بعد صلاة العشاء. ويعقب الراوي على ذلك فيقول: «زمن جديد تتناثر جزئيات من إثارته العجيبة». وحين يخاطبه شابان ممن استجابا للإعلان: أحضر شريطا من أشرطة الفساد واستبدلها بدعوات الخير، يسأل حميدا عن ذلك، وتكون قد وقعت حادثة حرق لأشرطة الفساد، فيؤكد حميد: لابد أن يتلو القول عمل واضح. هل تعتقد أن الكلمات أصوات أم أنها أفعال؟ لقد انخلع جسد من جسد، وروح من روح، خطوة فخطوة على الطريق الحضارية. وبات الراوي يرى صاحبه شخصين على طرفي جسر، وقد قامت بينهما لغة مختلفة. وها هو يقول: «نحن طريقتان متقاطعتان فكيف يفك التشابك بينهما بسلام؟ الجراءة عندي انكمش حيّزها. هل هذه هي القضية؟» فالراوي خائف على أسرته ومصالحه. وبخاصة بعد أن يلحظ صديقا لحميد هو (رشاد الناي) يسلمه تحويلا بنكيا، وبعد حديث الصديق الذي يحمل الصدقات. ولم يعد يجدي أن يحذر: «النوايا الطيبة يلتهمها بحر الشر الأسود فيصادرها». حتى إذا وقعت تفجيرات ومحاولات قتل، وابتدأت تحقيقات وتكاثرت إشارات إلى رشاد الناي، تصبح الهوة بين الصديقين حقيقة كبرى. فالحدث كما يعبر الراوي أكبر منه، والصمت لم يعد مقبولا. ونقرأ قوله: «لم أكن يوما كبشا نطاحا، ولكني حرصت على أن أعرف ما حولي حتى

بالذراع النووية، وحسب.

لا إرهاب يبرر أو يغطي على إرهاب. والدول الإرهابية أشد هولاً من المنظمات الإرهابية والأفراد الإرهابيين. والمواطن العربي غير المعني بالحدقة يتلمس كيانه الذي يهدده الإرهاب بالنسف، ابتداء بالإرهاب الصهيوني والأمريكي، وليس انتهاء بالإرهاب المؤسساتي الاجتماعي والاقتصادي والفكري والسياسي القابض على الأنفاس في سرير - بل فراش - النوم. هكذا يكون هذا الذي يقوله الراوي نبض المواطن، فنقرأ: «إن اسم الإرهاب نار حارقة تنحط علينا من شاطئ، يرتفع فيتمدد في سماء الأخبار. عندما تلتف حولك نيران لن تستطيع أن تخرج من الحد الدقيق بسهولة. لم يعد من الممكن الجلوس ضاحكين مع نهاية كل أسبوع كما كنا نفعل طوال السنوات العشرين الماضية. إن طريقتين قد انفتحتا متعاكستين منطلقاً ونهاية. وكل منا يضرب سهماً ليرتد عليه (...) إن تاريخي كله انكشف، ويوشك أن يتداعى. حائط يوشك أن ينهار فعلياً أن أهرب، أن أنفك عنه بقوة».

وإذا كان الراوي قد اختار تصفية شراكته مع حميد، والاحتفاظ بما يثبت أن تصرفه كان مقصورياً على بعضها مما لا تشوبه شائبة، فلمواطن آخر اختيار آخر، ولمواطنين آخرين اختيارات أخرى، كما للفن اختياراته في مواجهة الظلامية التي تدرك ذلك جيداً، فتراها تجز رقاب المدعين والمثقفين رقبة بعد رقبة، كما تفجر سيارة مفخخة في ساحة من ساحات الجزائر.

ومن اختيارات وإمكانات الفن كان اختيار سليمان الشطي لشخصية الراوي، حين صورها بتعرجاتها وقوتها وضعفها، وكشف دخالها. وفي الآن نفسه لم يكن تصوير شخصية حميد بأقل دقة وثناء،

وإن يكن نصيبه أدنى. وقد تبدو في جملة هذا التصوير شخصية جبانة وأخرى شجاعة، إلا أن الأسئلة النفسية والسياسية والاجتماعية والثقافية، الأسئلة الإنسانية والتاريخية التي يطلقها هذا التصوير الشفيف المتدرج، لا تجعل الوكذ في الجبن أو الشجاعة وحسب، بل في حالة العماء والعقل، في قضية التعددية والأحادية والسلمي والعنف، في الاعتراف بالرأي الآخر وفي إنكار كل رأي آخر. وتصل الأسئلة وحمولة النص الدلالية الزاخرة إلى ما تمحور حوله الخطاب في الإسلام السياسي بين (أنا الآخر) وبين (أنا) والآخر) وبين (أنا أو الآخر). ولا أحسب أن اختيار الكاتب للعنوان (أنا.. الآخر) كان جزافاً، بما في ذلك النقطتين الفاصلتين بين المفردتين.

ويصل بنا ذلك من النص إلى قائل بافتراق الخط الإخواني عن الخط الإرهابي على الرغم من انبثاق الأخير غالباً عن الأول. كما يصل بنا ذلك إلى قائل في تطابق الخطين، أيًا كان الانبثاق، وأيًا كانت التظاهرات. ولعل معالجة نصر حامد أبوزيد لذلك كله في (نقد الخطاب الديني) أن تكون من أعمق وأجراً المعالجات، مقابل اللجاجة أو الازدواجية الصارخة والخطيرة التي تلف معالجات آخرين كثيرين، مما ابتداءً مع تأسلم بعض الماركسيين، ولا أحسبه سينتهي بما يسوق محمد عمار على سبيل المثال.

ومن المؤكد أن هذا الذي تأخذ القارئ إليه قصة (أنا.. الآخر) ليس وحده ما يجعل لها هذه الأهمية التي أزعج، بل إن ذلك هو أولاً وأخيراً في فنّها، ابتداءً من اختيار المفردة، إلى بناء الجملة، ومروراً بالإيقاع وتكسير الزمن، وليس انتهاء بتفتيت الحدث وضمّره بدقة ورهافة.

«...»

ملاحظات على هامش الحب في النفس، لبهاء طاهر.

ما أشد ما تختلف القراءات حول هذه الرواية.. في ظني أن سر الاختلاف أن الرواية ثنائية البعد. يكاد أحد البعدين أن يطغى - في الظاهر - على البعد الآخر. فالرواية في تقديري تتشكل من بعد موضوعي وآخر ذاتي يكاد البعد الذاتي أن يكون هو الدلالة الرئيسة الطاغية على ظاهر الرواية وبالتالي على أغلب القراءات لها.

يفسر هذا البعد - عادة - بأنه «الموقف» من البعد الموضوعي، أقول الموقف وليس النتيجة، وإن يكن كل موقف هو نتيجة ورد فعل. لكن الموقف في النهاية هو اختيار ذاتي وتأسيسا على طغيان هذا البعد الذاتي في قراءة الرواية، تصبح دلالتها الرئيسية هي الفشل المحتوم واليأس القدرى والإحباط والإحساس بالهزيمة وإرادة التخلي والتغرب والانتحار والاستسلام والخيانة.

هي بغير شك قراءة ممكنة بحسب بعض التضاريس الخارجية التي تعبر عنها الحوارات وبعض العلاقات والأحداث والمواقف في الرواية. وهي قراءة تجعل من الراوي السارد هو بطل الرواية أو الشخصية الأساسية فيها إلى جانب بريجيت وبقية الشخصيات الثانوية التي تختلف وتتفاوت المسافات بينها من حيث عمق العلاقة أو الموقف، على أننا لو تعمقنا وراء هذا البعد الذاتي، وهذه البطولة الذاتية إلى البعد الموضوعي لتكشف لنا أن هذا البعد الموضوعي هو جوهر الرواية. بل هو بطلها أو بتعبير آخر هو بطلها الضد ANTIHERO، فهو المحرك الأساسي لأحداثها ومواقفها، هو الدلالة الجوهرية التي تحملها الرواية إلينا.

أما هذا البعد الموضوعي فهو العالم، عصرنا الراهن كله، وهو بطل الرواية أو بطلها الضد. تكاد هذه الرواية في تقديرى أن تقدم لنا صورة تسجيلية لعصرنا الراهن، تسجيلا لا يقف عند حدود الوصف، إنما يرتفع إلى الحكم بالإدانة. إن هذه الرواية حكم بإدانة للعصر، أكثر منها تسجيلا أو تعبيرا عن موقف التخاذل أو اليأس إزاءه.

ولعل الصفحة الأخيرة الملحقة

بالرواية. التي تسجل المصادر والوثائق الحقيقية لبعض معطيات الرواية أن تكون تأكيداً لذلك. وإن أكدته الرواية ببنياتها نفسها...

ولهذا فالرواية ليست كما يقال سيرة ذاتية للراوي، بل لعلها أن تكون مكدسة بالسير الذاتية والأحداث الخاصة لأغلب شخصياتها، لبريجيت، وللدكتور مولر، لإبراهيم الماركسي وليوسف الذي باع نفسه للأمير، ولزوجته إلين ولالبرت الأفريقي زوج بريجيت الذي ارتد أخيراً، ولوالد بريجيت بل لوالد وأم إبراهيم، ولدافيدان اليهودي المتعاون معه في صفقات تجارية ومشروعات مريبة، فضلاً عن بيدرو والمواطن الشيلي الهارب من التعذيب بعد مصرع أخيه فريدي، هذا إلى جانب شادية مطلقة إبراهيم، منار مطلقة الرواية ابنه وخالد وهايدا وبرنار الصحفي المتقدم وابنه الذي يتاجر في السلاح للأفريقيين. ليس لأحد من هؤلاء بطولة فردية في الرواية، وإن اختلفت وتفاوتت مستويات سيرهم الذاتية وموقفهم من أحداث الرواية. ولهذا فالبطولة في الرواية أو البطولة الضد فهي للعصر، للعالم في حالته الراهنة. ولهذا فالرواية هي رواية عصرنا كله، ليست رواية شخص بعينه أو بلد محدد. فالشخصيات في الرواية تنتسب لأكثر من بلد، ليست لمصر وحدها، وليست لفلسطين وحدها أو للعالم العربي، وكذلك الأحداث والمآسي تنتسب في الرواية لأكثر من بلد. إنها تنتسب إلى مصر، وفلسطين المحتلة وصبرا وشاتيلا وبيروت وبلجيكا وبلغاريا وأسبانيا وروسيا وأفريقيا، وتشيكوسلوفاكيا واندونيسيا والمجر والفيتنام وإيران والعراق وأمريكا والخليج.

وإلى جانب شخصيات الرواية وأحداثها المتنوعة المواقع والأزمان يبرز أسماء من التراث القومي والسياسي والفكري والأدبي والنضالي والإنساني عامة من طرفة بن العبد إلى أمل دنقل، إلى المتنبي، إلى ساطع الحصري، إلى أم صابر، إلى جميلة الجزائرية إلى لومومبا إلى همنجواي إلى بيكاسو، إلى مالرو إلى لوركا إلى نيرودا إلى جيته إلى عبد الناصر، إلى السادات إلى بيجن.

ولهذا ينعكس هذا التكسب الإنساني الحديثي في بنية الرواية. وبرغم أن لكل فصل من فصول الرواية عنوانا، فلن نجد لهذا العنوان في الفصل إلا إشارة قد تكون أحيانا عابرة أو جزئية داخل الفصل: أما الفصل، وكل فصل في الرواية فهو حركة عرضية أفقية متحركة بكل ما يتكسب فيها ويتشابك ويتداخل من حكايات وأحداث وحوارات متنوعة. ولهذا لا يكاد يستقل أي فصل بشخصية واحدة أو ببلد واحد أو بحدث واحد. بل تتداخل وتتوازي وتتجاوز وتتالى أحيانا الأحداث والشخصيات والبلاد في الحركة العرضية الأفقية للفصل. إنها حركة إلى الأمام.. نعم، ولكنها تتحرك بالعالم، لا يحتكر حركته خط أو خيط واحد، بل هو أفق متعدد العناصر متحرك إلى الأمام، ننتقل بين عناصره دوما بما يمكن أن نطلق عليه ما تسميه البلاغة بأسلوب الإلتفات.

حقا، إن الفصول تتحرك بالحوار سواء كان مونولوجا، أو ديالوجا، أو ديالوجا مع آخر لا وجود له تاريخا أو في لحظة المخاطبة فحسب، كما تتحرك بتغير الأمكنة من بلد إلى آخر، وتغير الأزمنة والحالات النفسية والمواقف... على أن الرواية لا تتحرك فحسب

بالحوارات التي تحمل أخبارا أو أحداثا أو ذكريات أو مواقف أو بالأمكنة والأزمنة المختلفة، وإنما تتحرك كذلك بالأشجار والزهور. بالأشجار والزهور تمتلئ أغلب صفحات الرواية. وهي أشجار وزهور متكلمة، تتكلم باختلاف لغاتها بين فصلي الصيف والخريف اللذين هما زمن الرواية. هي تتكلم بألوان زهورها، وأوراقها وأغصانها وحالات هذه الزهور والأوراق والأغصان. وأحيانا تخرج من طبيعتها النباتية لتصبح زهورا وقلوبا من حديد في سور القصر. وإلى جانب الأشجار والزهور، تتحرك الرواية وتتكلم في صفحات كثيرة فيها بالأشعار من طرفة بن العبد حتى بابلونيرودا... كما تتحرك وتتكلم بالجمع السابح على سطح البحيرة التي تقوم رقباه كما تقول ألوان الزهور وأوراق الشجر، على أن الرواية تتكلم كذلك عبر هذا كله، بجمالية سردها الذي يرتفع في بعض المواقف إلى أفق الشعر الصافي ذي العمق الدرامي. وهكذا تصبح جمالية السرد نفسه قيمة دلالية للرواية. وإذا تحاورت شخصيات الرواية، وتكلمت الأشجار والزهور والجمع وجماليات السرد، فإن وراء هذا كله، أحداثا موضوعية جساما هي أرضية الرواية وهي بعدها الموضوعي وحقيقتها، ولا تقتصر هذه الأحداث كما يقال أحيانا على فشل التجربة الناصرية القومية، وانتصار الثورة الساداتية المضادة، وأزمة تضعضع التجربة السوفيتية الأممية، وإنما تمتد إلى أحداث بعينها مثل العدوان الصهيوني على بيروت، ومجازر عين الحلوة وتل الزعتر، وتحول استقلال البلاد الأفريقية إلى دكتاتوريات تابعة، وتفاقم العنصرية في أرقى البلاد الأوروبية، وانتصار الفاشية

إحدى شخصياتها تعبيرا ميتا فيزيقيا على لسان المتنبئ في بيته المشهور «أطاعن خيلا من فوارسها الدهر» على أن العالم المدان في الرواية ليس الدهر وليس القدر كما يقول بعض النقاد بل هو الواقع المحض الذي يتمثل في الصهيونية والرأسمالية العالمية والهيمنة الأمريكية والأنظمة الرجعية التابعة في بلدان العالم الثالث وفي مختلف أنحاء عالمنا المعاصر.

وبرغم ما في الرواية من هزيمة روحية لبعض شخصياتنا، مثل إبراهيم الذي كان يتطلع إلى أن يصبح صحفيا، فيتحول إلى عميل، ومثل ألبرت المناضل ضد الدكتاتور الأفريقي ماسياس / فتدفع به العنصرية في النمسا إلى الاستسلام والعودة إلى بلاده خادما لهذا الدكتاتور، ومثل بيدرو المواطن الشيلي الهارب من تعذيب الحكم الدموي في شيلي الذي يتحول إلى تاجر صغير من تجار المخدرات.. فضلا عن حالة العجز العامة عن مواجهة هذا الأخطبوط العالمي الشرس.. إلا أننا نجد في الرواية نماذج مختلفة، مثل والد بريجيت الذي يناضل للكشف عن الشباب الذين تسببوا في مقتل طفلها، مثل برنار الذي يتحدى الظلام والتواطؤ السائد ويفضح الجرائم الصهيونية الأمريكية، بل نجد الراوي يقول عن إبراهيم أنه مثلي يتشبث ببقينه لكي لا ينتهي عالمه، لكي لا يضيع الحلم الذي دفعنا فيه ثمننا عمرنا بأكمله. كما نجد الراوي يرضى التعامل، بل نجده يحض ابنته على رفض الطريق الديني المتعصب الذي سقط فيه أخوها خالد، ويطالبها بممارسة حياتها كما تشاء. نجد إبراهيم في لبنان يعيش في قلب الجزيرة لا يتوقف رغم مرضه عن المطالبة بالعمل من أجل فضحها في مواجهة التعقيم

في أسبانيا، وأنهار دماء الشيوعيين في اندونيسيا، وجرائم التعذيب في شيلي، ومحاولة دفن النفايات الذرية الأوروبية في الصحراء المصرية، وصمت الصحافة الغربية عن جرائم الصهاينة في فلسطين، وتحالف المال ضد مصالح الأمة العربية وتواطؤ أمريكا مع القوى الرجعية في العالم وسعيها للهيمنة، إلى غير ذلك، ولكن في مواجهة ذلك نجد نماذج غربية تقف إلى جانب شعوب العالم وقضاياها الوطنية والديمقراطية: والد بريجيت الذي شارك في الحرب الأسبانية، ونراه يتصدى للشباب العنصرين الذي اعتدوا على ابنته وأجهضوا طفلها، برنار الذي يتبنى طفلا فيتناميا، الذي يتحدى الصمت ويسعى لفضح الجرائم الصهيونية الأمريكية، والأطباء المتطوعون من أنحاء العالم العربي للدفاع عن حقوق الإنسان وإدانة التعذيب، والمرضة ناربان أريكسن البلجيكية والصحفي الأمريكي رالف وفضحهما للجرائم الصهيونية والتواطؤ الأمريكي، في عين الحلوة وفي تل الزعتر.. إلى غير ذلك.

ولهذا فالرواية لا تعبر في جوهرها ببنيته وشخصياتها وأحداثها وواقعها الموضوعي التاريخي، عن حب في الغربية، فالحب في هذه الرواية هو نفسه الغربية، إنها تعبر عن الغربية في الحب وليس الحب في الغربية. فلا مجال لحب حقيقي وفرح حقيقي. كما قالت الرواية كذلك وسط هذا العالم الشرس الأكذوبة! فالرواية لا تعبر عن حب في غربة ولا عن مجرد غربة عن وطن محدد بعينه، ولا حتى عن غربة عن العالم، بل تعبر عن غربة في العالم وبالعالم، هذا العالم المعاصر، وما أكثر ما عبرت الرواية عن شكواها وإدانتها لهذا العالم، ولعلها عبرت عن ذلك على لسان

الإعلامي...

ولكن هل يصلح الحب وحده أن يكون شكلا من أشكال المواجهة؟ هذا ما تحاوله بريجيت والراوي، في النهاية يحاولان بالحب أن يغيبا عن هذا العالم الشرس وأن يعيشا لحظة فرح مقدس، بل تحلم هي بأن تنجب طفلا مستحيلا في هذا العالم المستحيل. ولكن هيهات لهما ذلك. إن العالم الواقعي، بأحداثه المأساوية المتوالية فضلا عن حرمانهما من إمكانية العمل، يقف لهما بالمرصاد..

ما الحل.. الانفصال والعودة إلى النمسا موطنها.. أم الانتحار؟.. تحاول أن تفرض عليه الانتحار المشترك ولكنه يقاوم السقوط في الهاوية التي دفعت سيارته إليها معه. تغادره إلى بلاده بلا وداع. وهكذا تنتهي الرواية بنا مع الراوي وحده..

لقد رفض الانتحار..

وأصر أن يذهب إلى سيد القصر ليصفي حسابه معه.. ولكن الكلاب الشرسة تحمي سيدها منه.. ويعود وحيدا يبحث عن سيارته.. يفقد الطريق إليها في الظلام... يقول «لنفسه لقد فقد الطريق من زمن بعيد».

فهل فقد الطريق حقا، كما تقول الرواية على لسانه؟! يصل إلى حديقة صغيرة على شاطئ النهر.. الحقائق والمياه دائما في طريقنا طوال الرواية. يجلس.. إذا بمصادفة روائية دالة تجلس إلى جواره.. رجل يبيعه الحشيش بلكنة أجنبية... إنه بترو.. الهارب من سجون شيلى وملاجئ هذا البلد الأوروبي، يناديه يهرب منه في الظلام...

لماذا يبدو في النهاية.. إنه اختيار آخر يرفضه الراوي ويدينه! لكن هل اختارت الموت أو فرض عليه الموت؟.

اسمحوا لي أن أسجل هذه الأسطر الأخيرة من الرواية.. هذا المونولوج الأخير للراوي:

«لم أكن متعبا، كنت أنزلق في بحر هادئ تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت هادئ عذب..

وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية، ما أجملها وكان الصوت يأتي من بعيد (صوت شرطي أخذ يقترب منه يسأله هل أنت بخير يا سيد) كان الصوت يكرر يا سيد... يا سيد! ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو وكانت الموجة تحملني بعيدا.. تترجرج في بطء وتهدهدني، والناي يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام والسكينة».

ماذا يقول لنا هذا المونولوج على لسان الراوي في نهاية الرواية؟

هل مات الراوي؟... ولكن كيف يموت الراوي في نهايتها ويتم التعبير عن موته بلسانه هو؟... كيف يكتب الذي يموت حكاية معاناته الطويلة ثم موته الأخير؟... من الذي كتب هذه النهاية إذن؟... إنه الكاتب بغير شك بهاء طاهر الذي ليس له وجود في الرواية ضمنيا أو صراحة.. ولكنه قال على لسان هذا الرجل الذي مات.. أقول قالها على لسانه متعمدا. في القراءة الكلاسيكية للرواية نقول قد يكون هناك شيء خطأ. ولكن ليس مثل بها طاهر من يخطئ في بنية الرواية ومنطقها.. في تقديره أن الراوي لا يموت في نهاية الرواية وما كان من الممكن أن يموت، ولكنه لا يحيا كذلك كشخص.

الذي يحيا ويستمر ويواصل الرسالة.. الذي يحملها الناي بنغمته الشجية الطويلة.. هو الفن، هو الكتابة، هو رحلة الإبداع الفني لإنجاز هذه الرواية، الخلاص بالفن بالتعبير الفني

الكاشف للحقيقة، بعد العجز عن الخلاص بالعمل والخلاص بالحب..

بهذه الرؤية استطيع أن أجيب على سؤال أخذ يلح على نفسي طوال قراءتي للرواية، وعند الانتهاء منها..

لماذا.. طوال قراءتي لأحداثها المساوية البشعة، لماذا عندما انتهيت من قراءتها، كنت وما زلت أعيش تجربة تغمرني بالمتعة النفسية والوعي بالحقيقة أكثر مما تغمرني بروح الفجيعة واليأس؟ حقا، هناك جمالية السرد، هناك جمالية البنية الروائية هناك الارتواء الجمالي... ولكن هناك الصدق، واللوحة الإنسانية المتعددة العناصر والأبعاد والتساؤلات.. فضلا عن أنني لم أجد منها رغم كل شيء رثاء للعالم كما يقال، بل وجدت إدانة واعية لما في العالم من قبح وبشاعة وتسلط وعدوان. لم أجد فيها بنية قدرية يسودها اليأس المطلق والتشاؤم المحتوم كما يقال بل أحسست رغم كل شيء بتفأؤل العقل والإرادة معا.. وجدت إنسانية الإنسان خاصة الإنسان العاجز عن الفعل وهو يواصل الحلم بتحقيقه. لهذا لم أقرأ موت الراوي. رغم ما تتحدث الرواية عن مرضه وضغطه العالي. ضغط الفن العالي كان أكبر من الوقائع المباشرة. قرأت

الراوي حيا ملهما للحياة والحب والصدق، بروايته التي كانت قيامته.

ولم ينكر ضعفه وعجزه، لم يخف أبدا أن أباه كان فراشا في مدرسة، لم ينتحر مع بريجيت، ولم يرصخ، ولم ينتحر مثل خليل جاد. وإنما ارتفع صوت الناي في النهاية بنغمة الشجن ليقوم وليقدم لنا باقة من الشعر الإنساني الجديد بهذه الرواية التي جمع بين خصوصيتها المصرية العربية وشمولها الإنساني، وتزول بها تلك الثنائية الاستيعادية التي نراها في الكثير من رواياتنا ومنظوماتنا الفكرية العربية بين الإنسان الشرقي على إطلاقه، والآخر العربي على إطلاقه، إن هذه الرواية المصرية العربية «الحب في المنفى» هي رواية عصرنا كله، ورواية لعصرنا كله. إنها رواية أحزان الإنسان واغترابه لا عن هذا العصر وإنما فيه وبسببه وهي بهذا رواية حدائية بامتياز لو شئنا استخدام المصطلح السائد، بفضل وربما برغم رؤيتها الواقعية الشديدة الواقعية وجماليتها الفنية المبدعة..

وتحية في النهاية لبهاء طاهر القيمة الكبيرة في حياتنا الأدبية والثقافية.

فضاءات الرمز الديناميكي في شعر تميزيان

● محمد جمال باروت

الشعر نداء هوار وتواصل بين الأمم

يعتبر كيفورك تميزيان أحد أبرز ممثلي الشعر الأرمني في المهجر. ولد تميزيان عام ١٩٤٥ في رأس العين، المنطقة الريفية الواقعة في أقصى الشمال السوري. إذ شهدت هذه المنطقة وصول أوائل الناجين من مذابح القوميين الأتراك الاتحاديين ضد الأرمن إبان الحرب العالمية الأولى وبعيدها بقليل. وكانت عائلة تميزيان من أولى تلك العائلات المنكوبة المهجرة التي عانت أهوال التطهير العرقي، ووجدت في رأس العين ملاذاً آمناً لها، من هنا تحضر رأس العين في شعره كرمز ديناميكي أولي.

يتخذ هذا الرمز شكلاً نمطياً جمعياً، إنه شكل البئر الأولى، غير أنها بئر تنضج بالأسرار المريرة وميتافيزيقا الرعب التي تجد جذورها الحقيقية في أهوال المذبحة ورهاباتها. فالطفولة / البئر الأولى لا تحيل هنا إلى مكان خصب بل إلى أرض يباس، ينسجها الكبريت والاستنقاع والقراد وعكر المياه فلقد نسجت المذبحة مخيلة تميزيان وصورة ورؤياه. ولعل ذلك من الحالات الفريدة التي لا تشكل فيها الطفولة رحماً دافئاً لشاعر، يستثيره نوستالجياً، فقد كانت الطفولة المعذبة شاهداً شريفاً على هول المذبحة.

تكونت في المهجر ذات أرمنية مركبة، متعددة الأبعاد. تختلط فيها أرمنيا برباري حلب، ونوطات «الخان» الأرمنية الكنسية بصلاة الشيخ محمود، وألهة الخصب الأرمنية بألهة الخصب المتوسطية العربية، وأناهيد الأرمنية بعشتار العربية السامية، والقداس المسيحي بالمسبحة الإسلامية، والآب الأرمني بالشيخ محمود. ويشكل هذا المزيج المركب مرجعا عميقا للذات الشعرية عند كيفورك تميزيان، إنها التجلي الشعري المميز للذات الأرمنية المهجرية، ذات الناجين من المذبحة.

يعبر شعر تميزيان عن الذات المركبة، التي هي في حقيقتها ذوات متعددة، تشير إلى ثراء الهوية وتجاوز أحاديثها. فقد احتضنت الإنسية العربية الناجين من المذبحة، وأتاحت لهم فضاء حرا يعبرون فيه عن هويتهم، ويجدون لها مكانا فيه. ومن هنا فإن الهوية الأرمنية هوية مركبة متعددة الأبعاد، تثري الهوية العربية الفسيحة بقدر ما تثري الهوية الأرمنية. وذلك هو نداء الأمم وحوارها، الذي مثل تميزيان بحياته وسلوكه مثلاً أعلى له، جسده في نشاطه الدؤوب، لإبقاء جسر التواصل والحوار ما بين الثقافتين الأرمنية والعربية حيا وطيدا، واختار تميزيان لكل فعالياته الكبرى تلك اسما رمزيا دالا هو: الصداقة.

تنتمي مختارات تميزيان الشعرية باللغة العربية إلى ثلاثة دواوين هي «بحر وجزيرة» ويضم القصائد التي كتبها الشاعر بالأرمنية بين (١٩٦٧ - ١٩٧٣) و«حركة» ويضم القصائد التي بين ١٩٧٤ - (١٩٨٢) و«سيريناد» الذي تنتمي قصائده زمنيا إلى فترة (١٩٨٣ - ١٩٩٣). تقع هذه المختارات في إطار الموجة الحديثة في الشعر الأرمني المعاصر، إذ

يبتعد تميزيان - مواصلا في ذلك خط بارور سيفاك - عن الأشكال التقليدية في الشعر الأرمني، ويعيد النظر جذريا بها، طارحا أشكالا جديدة، تخطها التجربة كما يخط النهر مجراه. يعني ذلك أن تميزيان يعيد النظر بمفهوم القصيدة، ويقترح أنساقا متنوعة لها لا ترتحن بأنساق مسبقة. ويكشف ذلك عن فهم مختلف للشعري يتطلب تنظيميا شكليا مختلفا له. إذ أن القصيدة مفهوم هندسي قبل أي شيء آخر، أي مفهوم تنظيمي أو نسقي. لا يكتب تميزيان في إطار «الهايرين» أقدم أنظمة الشعر الأرمني وأكثرها كلاسيكية، ولا يحتذي شكلها المضاعف المتمثل بـ«الرباعيات»، وينأى عن الأشرطة الشعرية ذات التفعيلات المنتظمة والمتساوية، فيقترح بنيات ممكنة متعددة للقصيدة (١)، تتكئ على فهم مختلف للشعري. ومن هنا لا يرهن التجربة بالشكل المنجز بل يحاول أن يخلق أشكالا جديدة متنوعة مختلفة.

غير أننا نعرف أن الشعري - وهذا دقيق بالنسبة لكل اللغات - يكمن أساسا في استخدام اللغة وليس في شكلها الخطي أو التنظيمي، وتترافق في مناحات التحول التعبيري تلك الترابطات ما بين تحول مفهوم الشعري وتحول مفهوم القصيدة. وعند تميزيان وفي الشعر الأرمني المهجري عموما نجد ذلك جليا كما نجده مثلا في الشعر العربي.

إذا ما قشرنا القصيدة من أوهامها الشكلية أو الخطية فإن ما يبقى فيها هو استخدام اللغة. أي الاستخدام الفني الشعري للغة، أي الاستخدام الذاتي الذي يجعلها لغة شخصية فريدة تختلف عن اللغة الجمعية المتداولة. حمل ذلك لدينا في العربية في فترة ما اسم تفجير اللغة،

أو علامات قد لا تتوافر قواميس اللغة على معناها وضوابطها.

يثير ذلك قابلية اللغة الأرمنية — إذ ما فهمت شعريا — لطرح السؤال عن الإمكانات التي يتيحها الشعر للغة وليس العكس. تميزيان يقول لنا في ضوء شعريته الأرمنية إن الشعر يطور اللغة، ويخلق فيها شيئا جديدا يعني ذلك أن الشعر عند تميزيان تأسيس للغة جديدة، وهو ما يشكل محاولة فريدة غير شائعة في الشعر الأرمني السوري على الأقل وفق تعبير مترجمه غسان كجو ولوسي قصابيان.

إن لغة تميزيان، مع ذلك ووفق التشخيص اللغوي الأرمني، أليفة بقدر ما هي مفاجئة. إنها لا تتصل بالمقعر في اللغة والمهجور بقدر ما تفاجئ بتركيبتها وعلاقاتها الجديدة، فاللغة عند تميزيان هي وسيلة تواصلية بقدر ما هي وسيلة مميزة لبناء عالم مختلف، تقوم على فهم الوظيفة الخلاقة للشعري في بناء عالم جديد، أي وظيفة الشعر — الخلق.

إن كيفورك تميزيان لشقيق الأشياء يتأخى معها في حس كوني، لا يعود فيه للبعد الثالث أو للفارق الهندس بين الذات والموضوع أهمية.

تتصل السنبلة هنا بالنجوم المحطمة وبالشموس المبددة، وكأنها تشير إلى أن الشعري يتجاوز الأضداد المتعارف عليها — حسيا — إلى لغة كونية، يستطيع فيها الحجر أن يكلم الشجرة ويصادق الكائن. تميزيان صديق الكائن في وجوده الأونطولوجي العاري من أية رايات، ورفيقه في كل أشوابه وأساطيره وترهاته وحكاياته وأوهام حبه الأسمى.

ومن هنا يقترب من لغة التواصل الكوني، أي من تلك اللغة الحدسية الرؤوية النبوية التي ترى العالم الأكبر

وارتبط اسم بارور سيفاك في الشعر الأرمني بما يعادله. وقد وجد شعر تميزيان علاقات نصية وطيدة له بشعر سيفاك، لا تنفي تأثير التحولات الحداثية في الشعر الغربي الحديث التي يعرضها تميزيان على شعريته أو استخدامه الشعري للغة، بشكل تكون فيه خلقا لعالم جديد لا تعبيرا عن عالم قائم.

يتساءل تميزيان: هل تستطيع الكلمات أن تخلق عالما جديدا؟ إنه يطرح سؤال الشعر — الخلق مقابل الشعر — التعبير، أو الشعر — الرؤيا الذي يركز على التجربة مقابل الشعر — الرؤيا الذي يركز على الموضوع، أو الأنا الشعرية التي تتجاوز العالم القائم مقابل الأنا الفولتيرية التبشيرية التي تنوع على علاقات عالم سائد غير أن اللغة الأرمنية التي يكتب بها تساعد نفسها على ذلك.

فتتميز هذه اللغة بخاصية اللغات اللاتينية أي بخاصية الإلصاق. غير أن خاصية الإلصاق في اللغة الأرمنية تتميز عن مثيلاتها في اللغات اللاتينية بأنها تامة غير مجزأة، يتيح ذلك للشاعر الأرمني — كإمكانية — أن يستخدم الطاقة التوليدية لاشتقاقية التوليد بالسوابق واللواحق، والنحت اللغوي وغير ذلك. إن فصل العنصرين المكونين للعلامة اللغوية المتولدة عن اجتماعهما، هو فصل للإشارة إلى معنيين مختلفين بشكل تام. يستثمر تميزيان في منهج تقجير اللغة — وفق أشكاله في الشعر الأرمني المهجري الحديث — هذه الطاقة الخلاقة للغة الأرمنية، فيجعل من اللغة بطاقتها التوليدية — عبر السوابق واللواحق — بناء لعالم جديد أكثر مما هي تعبير عن عالم قائم. يمارس تميزيان انزياحا ECARTE- MENT من نوع خاص، إنه يبتكر إشارات

منطويا في الجرم الصغير. فهو لا يفكر شعريا باللغة على مستوى معناها الأول بل على مستوى معناها الثاني. وبكلام أدق لا يقترب من اللغة بوصفها منظومة من الدلالات التصريحية بل بوصفها منظومة من الدلالات الضمنية أو معنى المعنى، فيتخطى حدود المعنى القار والمحدد إلى حدود الإشارة اللغوية الحرة العائمة التي تستدعي المتلقي للمثا بمحمولات دلالية جديدة، تجعل النص الشعري نصا كثيرا، لا يكون في مكنة الشاعر نفسه سوى زيارته كضيف في حين يغدو المتلقي في عملية القراءة وتأويل الإشارات الحرة صانعا للنص نفسه.

لعل ذلك ما يفسر تواتر تعابير الإنسان البدائي في شعر تميزيان، فالذات الشعرية التي تتخطى الذات الفولتيرية، أي ذات الدلالات الضمنية التي تتخطى ذات الدلالة التصريحية، هي ذات تشوش البعد الثالث، إنها نوع من ذات وحشية أو بدائية لا تعترف بمنطق أرسطو، وتجد كل شيء في الكون متصلا بكل شيء، وفي مثل هذا الترابط الشعري يمكن لكلمات الأغنية أن تصبح أنهارا جارية أو رباعيات أو سوناتا، وتتصل بحبل سري بالبحر والسماء ودورة الزمان وحركة الفصول (قصيدة أوف ٢).

إن لغة الشعر هي لغة الرمز الديناميكي، والرمز الديناميكي كما نعرف ليس كلمة أو فكرة أو تعبيراً أو الشيء، بل حركة خالقة تستبطن أعماق الشيء وتقيم علاقة جديدة مختلفة بينه وبين شيء آخر، ينكشف فيها فضاء اللامرئي والمطلق. وليس الشاعر الرائي في حقيقته سوى شاعر يتكلم بلغة الرمز الديناميكي، التي هي لغة التواصل الكوني ما بين كائنات العالم، ببشره وحيواناته ومجراته وفصوله وبحاره

ودورات فصوله وزمانه.

يفسر ذلك احتفاء تميزيان بالنمط الأسطوري للرمز الديناميكي، واحتفاؤه تحديدا بالنمط الأسطوري للرمز الانبعثي. إن الرمز الانبعثي هو رمز كوني بقدر ما هو رمز قومي، فهو نوع من نمط أصلي هاجع في اللاشعور الجمعي، إلا أن كل حضارة تترجمه وتعيد انتاجه وفق خصائص تطورها وآلياته. فتموز وفينيق والمسيح وأوزيريس وأدونيس والبعل في الحضارة العربية المتوسطة هو نفسه هاراليز الأرمني، الكلب الأسطوري الذي يلحس جثة الميت ليلا ليحييه.

وبكلام أدق فإن وظيفة هاراليز هي الانبعث. يمتص تميزيان هذا الرمز الأسطوري الذي هو قومي أرمني بقدر ما أن وظيفته كونية فوق قومية، ويغدو من خلاله شاعرا انبعثيا. أو بما أسميناه بالشاعر التمزوي.

وبحول تميزيان طاقات هذا الرمز عبر استبداله بوظائف مماثلة تحت أسماء أخرى. فتغدو هاراليز في استبدالات الشعرية الرؤوية موسيقا الفلامنكو الخاصة بالشاعر التي تعلق جراح الثيران المقتولة (قصيدة صحراء رقم ٣). إن لعلق جراح الثيران المقتولة هي هنا صورة رمزية ديناميكية انبعثية تمتص بشكل عميق وظيفة الكلب «هاراليز» الأرمني، وقد استبدل الشاعر هنا هاراليز بفلامنكو، باثا دوالا حرة عائمة، يشكل الانبعث أحد إثاراتها، من خلال احتمالات العلاقة ما بين اللعق وجراح الثيران المقتولة. ففلامنكو هنا ليست القوة الموسيقية بمعناها التقليدي إنها هنا قوة كونية عظمى تتصف بوظيفة الخلق، أو إلهة محيية خالقة من نوع جديد، يختبره الشاعر - الرائي وفق نظام رموزه

ولست في أي مكان
كيف تستطيعين أن تكوني - لا تكوني
في اليوم ذاته
في اللحظة ذاتها
ألف مرة)

لقد أراد تميزيان في مرحلة من مراحل
تطور شاعريته، أن يكون شاعر
«سيريناد» ينشد قصيدة الحب إلا أنه طور
«سيريناد» الشاعر الجوال القديمة في
فضاء رمزي ديناميكي أسطوري.
فتكتسب هنا الحبيبة الخصائص العميقة
لهاراليز الانبعاثية. لا يحضر هاراليز هنا
على مستوى الدلالة التصريحية ولا
يستخدم الشاعر اسمه إطلاقاً بل يمتص
وظائفه محولاً هاراليز إلى الحبيبة،
ومحولاً وظيفة الحبيبة إلى وظيفة هاراليز
في بعث الكائن من يبابه.

فتكون صورة «هاراليز» النمطية
الأصلية خاضعة هنا لتحولات خاصة في
المخيلة الرمزية الديناميكية، يعمم فيها
الانبعاث في الكون برمته، في حركة الزمان
والقصود ونبع القرية وإطلالة الصباح
وطلوع الشمس. ونحن هنا إزاء الصورة
الرمزية الديناميكية الموسعة التي يشير
أحد دوالها الحرة إلى التصاقه الممكن أو
المحتمل بالوظيفة الانبعاثية لهاراليز
الهاجعة في اللاشعور الجمعي للأفراد.
ففي قصيدة «أحيانا»:

(تلملمين أجزائي المتباعدة

.....

توقظينها جزءاً - جزءاً

تتشممينها،

تقبلينها،

أشعر بطعم لسانك المتحرك

باشتعال الأشياء

الذاهية / العائدة

إلى الحياة..)

الديناميكية. يعني ذلك أن المرجع الرمزي
الديناميكي الأصلي لصورة «فلامنكو»
الشعري الخاصة بتمييزيان هي هنا
الصورة «الهاراليزية» الهاجعة في
اللاشعور الجمعي الأرمني بقدر ما هي
صورة أرمنية عن الكلي في اللاشعور
الكوني البشري. وهذه الصورة في الثقافة
العربية المتوسطية هي نفسها الصورة
التموزية الانبعاثية.

إن الصورة الهاراليزية الانبعاثية،
تشكل أساس البنية العميقة في شاعرية
تمييزيان الرمزية الديناميكية. إنها تتخلل
معظم رموزه الديناميكية باستبدالات
شعرية أخرى. تمثل استخدام الشعر
فردياً لتلك الصورة. فهاراليز هو البنية
العميقة التوليدية لصورة رمزية
ديناميكية من طراز صورة «فلامنكو» كما
لاحظنا، من خلال صورة أخرى في قصيدة
«وداع» يخاليل فيها تمييزيان ما بين
الشاعر وإله الانبعاث.
خفية..

تلم ذلك داخل حضنك

وبمتعة

تلحس حُكَّةً جراحك /

تكتسب صورة الشاعر هنا بعداً رمزياً
ديناميكياً من خلال امتصاصها لبعض
جوانب الرمز الهاراليزي، فيغدو الشاعر
نفسه هاراليزاً من نوع آخر. في حين
تضطلع موسيقى «بولتشينيللا» (قصيدة
بولتشينيللا) هنا في إطار رمز ديناميكي
آخر يخاليل ما بينها وبين الله. إذ تغدو
«بولتشينيللا» في سياق العالم الرمزي
الديناميكي تجلياً إلهياً. إنه تجلي الإله
الخفي، الذي يختفي بعيداً غير أنه حاضر
في كل مكان.

(لأنك موجودة / غير موجودة

في كل مكان أنت

«فينيق» السوري القديم.

لعل ذلك ما يفسر هيمنة المعجم الشعري الناري على شعرية تميزيان. النار والفخار والاحتراق والمحركة والحريق وموجات اللهب والاشتعال. تستمد هذه الهيمنة قيمتها الشعرية أو قيمتها الرمزية الديناميكية من اضطلاعها بوظيفة انبعاثية خاصة. فتميزيان الباحث أبدا عن ولادة جديدة للأشياء والكائنات والعوالم، يعانى ثنائية الجذب / الخصب، الموت / الولادة، الياس / الاخضرار. ويستبصر في الصورة الكونية النارية للولادة صورة انبعاث جديد للعالم. وتمتص هذه الصورة على المستوى العميق صورة فهاكن من دون أن تشير صراحة إليه. إن فهاكن الرمز الجمعي الأرمني الأول هو كامن هنا في تضاعف تأثيرات الرمز الديناميكي عند تميزيان أي رمز النار الذي يضطلع بحركة خلق كونية. فكما أشرنا سابقا، فإن الرمز الديناميكي ليس تعبيرا عن عالم بل حركة خالقة لعالم. فتغدو النار بدوالها المختلفة في شعر تميزيان قوة كونية رمزية «إلهية» تنقل العالم من جذب الصحراء إلى مكامن الخصب، ومن عقم الأرض اليباب إلى حقول الغلال والمحاصيل.

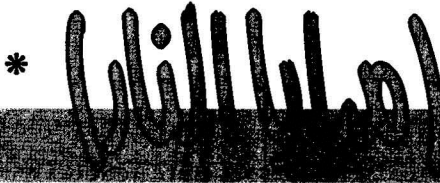
ويتقدم إلينا تميزيان عبر ذلك كله كشاعر أرمني متأصل في رموز شعبه بقدر ما يتقدم كشاعر إنساني شامل، تجد رموزه الكونية الانبعاثية معادلات شقيقة لها في ثقافات الشعوب الأخرى، ليكون الشعر في عالمنا نوعا من نداء الحوار والتواصل ما بين الأمم.

(١) استفاد الناقد هنا من مادة (غير منشورة) لغسان كجو ولوسي سلاحيان. وهما مترجما «سيريناد» الذي صدر عام ١٩٩٤ عن دار الصداقة في حلب

يعني ذلك أن تميزيان شاعر انبعاثي بامتياز، يمتص النمط الأرمني الأصلي للانبعاث ويحوله في رموز شعرية خاصة فريدة، بسيطة ولكنها مشحونة بكل الدلالات الضمنية الحرة الممكنة، التي تشكل مصدر شاعريته الرمزية الديناميكية.

وقد تواصل تميزيان بذلك مع رمز قومي من أهم رموز الثقافة الأرمنية. وارتفع تحسسه القومي بهذا الرمز - عبر الشعور بواسطته - إلى مقام التحسس الإنساني الكوني الشامل، فنجد رمز تميزيان العميق «هاراليز» - وإن كان أرمنيا - شقيقا لرموز أخرى في ثقافات الشعوب الأخرى. فالمخيلات ما بين الذات المجزأة المتباعدة والأمة الأرمنية المجزأة المبعثرة، تنبثق هنا عبر المنهج الإشاري الحر، فأرمنية كيفورك تميزيان هي الأرمنية الأولى، أرمنية أرمنيا حين كان اسمها الأول «نايري» وأرمنية الأرمني الأول حين كان اسمه فهاكن.

يفسر ذلك تواصل مخيلة تميزيان الرمزية الديناميكية مع الصورة الأسطورية للأرمني الأول فهاكن، الذي ولد من مخاض النار في الكون، في الأرض والسماء. فكان شعره من اللهب والنار، وعيونه من الشمس. لنقل إننا هنا أمام الصورة الكونية النارية لتكوين العالم وفق تأويل الثقافة الأرمنية الجمعية له. إنها أقرب ما تكون إلى صورة البعل النارية في ثقافة المتوسط العربية. لا تصدر القوة الرمزية الديناميكية هنا للنار عن الوحدة المعجمية المفردة لكلمة النار، بل عن سياقها الانبعاثي الذي تضطلع فيه، بوظيفة حرق الصورة القديمة للعالم وبعثها من جديد بصورة تامة مطهرة. والانبعاث يتحقق هنا من بين الرماد، مثلما هي وظيفة



الحيدر حيدر

● بقلم: ولات محمد

لقد تردد في الآونة الأخيرة أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة. آلان روب غرييه

ناحية أخرى يتم بوساطته الكشف عن السرعة التي تضبط عملية السرد لتلك الأحداث. وقد يجعل الكاتب من الزمن موضوعه Theme يعالجها في نصه ويطرح من خلالها وجهة نظر ينطلق منها ويسعى إلى إبرازها.

من خلال دراسة الزمن بتينك الصفتين - تقنية وثيمة - ستحاول هذه القراءة مقارنة نص رواية (مرايا النار) لحيدر حيدر.

يقول حيدر حيدر: «من السذاجة التي تولدها الحواس الخمس الخادعة، الاعتقاد بتطابق الزمن الموضوعي الخارجي مع الزمن الفني - النفسي، وأن سيالة زمن الحدث والوقائع تتدفق على نحو مواز مع زمن السيالة النفسية - الداخلية. ففي لحظة واحدة تعبر النفس

اتخذ الزمن لنفسه - بصفته مكونا من مكونات النص الروائي - موقعا استراتيجيا في الرواية الحديثة وفي الدرس النقدي الحديث على حد سواء. وتأتي هذه الأهمية للزمن الروائي - ابداعا ونقدا - من كونه يبدأ مع بداية الحدث ولا ينتهي إلا بانتهائه، وقد لا ينتهي في بعض الأحيان. ونتيجة لهذه العلاقة المتداخلة والمتواشجة بين الحدث والزمن الروائيين تكون «علاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة فالقصة تصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل القصة» (١).

يستطيع الزمن - تقنيته - أن يشغل على النص الروائي من خلال عدة مستويات، فمن ناحية يتم وفقه وضع الأحداث في ترتيب معين مدروس يعبر في النهاية عن رؤية الكاتب تجاه الزمن. ومن

زمن العار ٤- زمن الهروب ٥- زمن الغيرة ٦- زمن التتويج - ومرايا الظلمات. ومما لاشك فيه أن الدارس سيكون مغامرا لو اتخذ الترتيب السابق ترتيبا سرديا لأحداث الحكاية / القصة، لسبب واحد وبسيط هو أن كلا من تلك الوحدات السردية تحمل في داخلها شيئا من الوحدة / الوحدات الأخرى نتيجة للتداخل المذهل بين الأزمنة / الأحداث المختلفة.

فزمن (الورد) مثلا - وهو زمن وجود ناجي العبدالله في كنف الأسرة المغربية - يتحدث عن فرح (دميانة) بقدوم هذا الغريب، وهذا الزمن نفسه يحمل شيئا من (زمن الغيرة) حيث يشك الزوج (عبدالرحمن التاجي) بوجود علاقة عاطفية بين زوجته والغريب - - رغم أن (زمن الغيرة) يأتي خامسا في الترتيب السابق - والزمنان المذكوران (الورد - الغيرة) لهما علاقة متداخلة متزامنة مع (زمن العار).

أمام هذا التداخل بين الأزمنة المختلفة يرى القارئ نفسه مضطرا إلى البحث عن الترتيب السردى للأحداث في النص الروائي. وقد كشفت قراءة (مرايا النار) أن الحكاية ارتكزت على الأحداث التالية: هزيمة النظام العراقي في حرب الخليج الثانية، ثم محاولته غسل العار بالالتفات إلى الشعب ومواجهته دمويا، مما أدى إلى تدمير أسر بكاملها ومنها أسرة ناجي العبدالله الذي يهرب إلى الغرب ويعيش مع أسرة مغربية (الزوج عبدالرحمن التاجي - الزوجة دميانة - الطفلة بوران) ثم يضطر إلى الهروب مرة أخرى بعد نشوء علاقة عاطفية بينه وبين الزوجة وإثارة مشاعر الغيرة والشك عند الزوج حيث يستقل قطارا إلى مكان غير محدد. وعلى ذلك يكون ترتيب الأحداث في

الإنسانية انكسارات وانقطاعات، تراجع وتقدم، تناثرات وتمركزات في الزمن. إنك تفكر وتتصور وتترأى لك على شاشة الذاكرة في لحظة واحدة قصيرة، أزمان كالوميض بين الحاضر والماضي وأحلام المستقبل واليقظة. إن الواقع والأحداث لا تتألى في سياقها المنطقي الذي ولدت فيه عبر الطفولة والمراهقة والشباب والهرم....» (٢).

فإذا كانت نصوص الكاتب الروائية هي حصيلة رؤيته تجاه الحياة والإنسان، وإذا كانت نصوصه غير الروائية (من مقابلات ومقالات وغيرها) تشكل تناصات ذاتية عندما تتداخل مع نصوصه الروائية، فإن السؤال الذي يشد القارئ إلى سبر أغوار الرواية هو: ما مدى اشتغال رؤية حيدر الفنية والفلسفية تجاه الزمن على روايته (مرايا النار)؟

١- الزمن (تقنية)

١-١: الترتيب:

إن أول ما يود الدارس الاعتراف به - وهو بصدد مقارنة أعمال حيدر الروائية - هو تلك الصعوبة التي يعانينا في معرفة الترتيب السردى للأحداث في تلك الروايات. وهذا ما اعترف به - أيضا - سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) عند دراسته للزمن في رواية حيدر (الزمن الموحش). ذلك لأن الزمن في روايات حيدر بأبعاده الثلاثة - الماضي، الحاضر، والمستقبل - متداخل، فالحاضر هو الماضي، والمستقبل هو الحاضر، كذلك الماضي / الحاضر هو المستقبل.

لقد وضع الكاتب أحداث الحكاية في فهرس روايته حسب الترتيب التالي:

١- زمن الحكاية ٢- زمن الورد ٣-

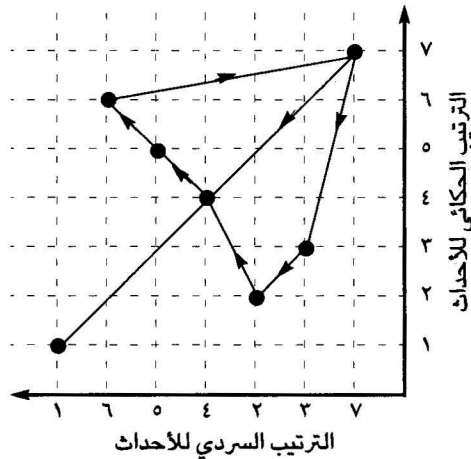
الحكاية المتخيلة على النحو التالي:

يبدأ السرد من نهاية زمن الحكاية (زمن القطار) ويعود الراوي عبر استرجاعات إلى أحداث القصة فيسترجع (بصوته حيناً وحيناً بصوت ناجي أو دميانة أو عبد الرحمن) الماضي القريب ثم الأبعد فالأبعد.

يسترجع أولاً يوم مجيء ناجي العبدالله إلى الأسرة المغربية، ثم يعود إلى الماضي الأبعد، زمن تعرض أسرة ناجي للقتل وتعرض مدينته للدمار، ثم يعود مرة أخرى إلى المغرب ليسترجع ثلاثة أزمنة متتالية: زمن حب ناجي لدميانة أو حبه له - زمن شك الزوج وبدء الغيرة على زوجته من وجود ناجي في بيته - هروب ناجي واختفائه عن حياة تلك الأسرة. وهنا يكون دور القارئ أكثر حضوراً وفعالية نتيجة الفراغ الذي يتركه السارد، فعلى القارئ أن يتخيل انتقال/هروب (ناجي) من بيت دميانة إلى القطار، وهو زمن غير مذكور إنما متخيل/متوقع، ويسمى تودوروف هذه الحالة بالسببية الضمنية ويقول: «إنها تجبر القارئ المضمر على إتمام العمل الذي امتنع عن القيام به. وبما أن هذه السببية ضرورية لإدراك العمل فلن على

- ١- زمن الهزيمة.
 - ٢- زمن الدمار (مقتل الأسرة).
 - ٣- زمن ظهور ناجي العبدالله في المغرب.
 - ٤- زمن الحب.
 - ٥- زمن الغيرة.
 - ٦- زمن الهروب من المغرب.
 - ٧- زمن القطار.
- أما ترتيب الأحداث سردياً في النص الروائي فقد جاء على الشكل التالي:
- ٧- زمن القطار.
 - ٣- زمن ظهور ناجي العبدالله في المغرب.
 - ٢- زمن الدمار (مقتل الأسرة)
 - ٤- زمن الحب.
 - ٥- زمن الغيرة.
 - ٦- زمن الهروب من المغرب.
 - ١- زمن الهزيمة.

الملاحظ أن الزمن الحكائي الأول (الهزيمة) جاء في نهاية زمن السرد، بينما كان الحكائي الأخير (زمن القطار) هو الزمن السردى الأول. وبمقارنة ترتيب الأحداث في الحكاية بترتيبها في السرد يتشكل الخط الزمني للأحداث في السرد حسب الخطاطة التالية:



القارئ أن يتمها ... فإليه يعود في الواقع إنشاء القصة من جديد» (٣) . وبهذا الزمن المحذوف الذي يتمه القارئ تكتمل الدائرة المتكسرة لزمن السرد، حيث يكون ناجي والقارئ في زمن نهاية الحكاية (في القطار) الذي يبدأ منه استرجاع الأحداث. وهو بالتالي الزمن الحاضر السردى أو الزمن الصفر الذي يبدأ به السرد.

ويأتى بعد ذلك الفصل الأخير من الرواية (زمن التتويج - ومرايا الظلمات) ليسترجع الراوي مرة و (ناجي) أخرى زمن الحرب والهزيمة ليكشف عن الأسباب التي أدت إلى تدمير مدينة ناجي ومقتل أسرته، وليتوحد بذلك الزمن السردى الأول (القطار) مع الزمن الحكائي الأول (الهزيمة)، ولتنتهي الرواية مع بداية زمن الحكاية (الهزيمة).

منذ الصفحة الأولى يحدد الراوي زمن حدوث الحكاية «هكذا حدث الأمر في الأيام التي عبرت» (ص٧). ثم يحدد الزمن الحاضر السردى «القطار يشق السهول ...» (٧).

يحدد الأول من خلال الفعل (حدث)، والثانى من خلال (يشق)، ثم يبدأ - انطلاقاً منه - عملية استرجاع الأحداث التي عرض لها البحث. وضمن تلك الاسترجاعات ثمة عودة إلى أحداث أخرى أو إلى مراحل سابقة من حيوات الشخصيات فنكون بذلك أمام (استرجاع ضمن استرجاع). فـ (دميانة) تسترجع زمن طفولتها «كانت [أمي] تقول لي وأنا في الثالثة عشرة: أنت جميلة يا دميانة كزهرة أقحوان» وتسترجع كذلك زمن مراهقتها وخطبتها «.... مراهقتي الباكرة، العنيفة، التي أفقدتني عذريتي قبل الزواج فكانت السبب في زواجي المبكر» (ص٣٠). أما زوجها (عبدالرحمن الناجي)

فيسترجع زمن حياته مع دميانة قبل ظهور ناجي في حياتها: «قبل أن يأتى إلى بلدتنا كانت حياتى ودميانة رصينة مستورة» (ص١٠٩)، ثم يسترجع اليوم الأول لقدوم ناجي وكيف أن حسين القصار صديق الأسرة جاء به ليسكن مستأجراً في منزلهم (ص١١٠ - ١١١). أما (ناجي العبدالله) فإنه يسترجع زمن شبابه الأول حين كان يطمح إلى السفر من أجل الدراسة إلى خارج الوطن وكيف أن أباه كان يعارض ذلك بشدة، بينما كان يلقي تشجيعاً من خاله المثقف المتنور (ص١٢١ - ١٢٢).

ويسترجع أيضاً لقاءه مع «فتاة النهر» التي اعتدى عليها أفراد دورية حكومية ثم ألقوا بها في النهر، وذلك قبل وقوع حادثة مقتل أسرته بأسبوعين فقط (ص٧٦). إن الغاية في كل تلك الاسترجاعات - وهي استرجاعات خارجية في غالبيتها - هي العودة إلى ماضي الشخصية، قبل بدء الحكاية، أما بغرض المقارنة بين ماضيها وحاضرها كما هي الحال عند (ناجي وعبدالرحمن) - فـ (ناجي)، مثلاً، يسترجع زمن شبابه ليقارن بين الهدف من رغبته في السفر آنذاك وبين سفره/ هروبه وهو في القطار - أو بغرض القول إن حاضر الشخصية هو استمرار لماضيها أو نتيجة له «فالاسترجاعات الخارجية في المتن المحلل تحتل وظيفة بنىوية لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا بشكل ماضيها حاضرها» (٤). فـ (دميانة) - مثلاً - لا تعيش حاضرها السيء إلا لأنها تدفع ثمن الخطأ الذي ارتكبته في مراهقتها/ ماضيها. وهنا يكون الحاضر نتيجة للماضي، ويقوم الاسترجاع - بنىويا - يربط حاضر الشخصية بماضيها، و - دلالياً - بتبرير ما يحدث الآن بما حدث سابقاً. يمكن القول إن الرواية بكاملها عبارة

الحكي.

فناجي العبدالله في القطار، والهزيمة انتهت منذ زمن بعيد (بداية الحكاية)، إلا أنه يتحدث عنها مستبقا الحدث (سيهزم - سيحدث ذلك الهروب)، ثم مسترجعا الحدث نفسه وفي الصفحة نفسها «أكثر من سبعين ألف عسكري دفنوا في خنادق الرمل وحفر الغبار، أحياء،» (ص ١٣٧). وذلك من خلال الفعل (دفنوا).

هذا التداخل المذهل بين الأزمنة المختلفة والموظف بإتقان يفسح مجالا أوسع للقارئ للتفاعل مع النص الروائي من خلال قيامه بالربط بين المشاهد المختلفة زمنيا من جهة، ومن خلال وضعه الأحداث في تسلسلها الزمني الطبيعي - سواء أكان ذلك أثناء قراءته للنص أو بعد انتهائه من عملية القراءة - من جهة ثانية «فقراءة القارئ الحديث لعمل روائي ما تعتبر بناء جديدا له وكأنه يعيد كتابته مع الروائي نتيجة استحواذ الكاتب على انتباه القارئ بتكسيه خطية الترتيب الزمني التقليدية» (٥).

إن أغلب الاستباقات في (مرايا النار) تنطلق من الحاضر السردى الثانى (زمن الحكي).

أما الاستباقات التي تبدأ من الحاضر السردى الأول (زمن القطار) والتي تتجاوز زمن نهاية الحكاية فلم يعتمد عليها السرد سوى مرتين فقط، الأولى نبوءة لما سيتذكره ناجي بعد وصوله إلى المدينة المجهولة التي هو في طريقه إليها الآن، وعن علاقته بدميانة «سيتذكر في الأزمنة التي ستكتنفه فيها العزلة، ما بعد الرحيل إلى مدينة أخرى، إبان يجار الذئب وحيدا في الكهوف المطوقة بالثلج والجوع، أن تكون الأنثى التي اشتبهت قد ضاعت في متاهات الزمن كم كانت تلك المرأة متوهجة،

عن استرجاعات (داخلية وخارجية). ولكن نتيجة لتعدد الأصوات الراوية (الراوي - ناجي - دميانة - عبدالرحمن)، ونتيجة لتداخل الأزمنة فإن الأصوات غالبا ما تقوم بسرد الحدث وكأنها تعيشه الآن، أو كأن الحدث يجري الآن، فينتج عن ذلك زمن حاضر سردي ثان - إضافة إلى الزمن الحاضر السردى الأول (زمن القطار) - حيث يقوم الراوي (الشخصية واللاشخصية) انطلاقا من الزمن الحاضر أمامه بالعودة إلى الوراء (استرجاع) أو بالقفز إلى الأمام (استباق).

هذا هو مبرر وجود استباقات كثيرة في عملية سرد الأحداث رغم أن الرواية عبارة عن استرجاعات كما سبق القول. فدميانة - وهي تحتل موقع الراوي - تقول: «سأروي لروضا مختصر حياتنا بعد أن يختفي من حياتي فجأة» (ص ٣٣). إنها تستبقي حدث اختفاء/ هروب ناجي، «ستقول، فيما بعد، من تلك التويجات جاءتني الأعراض الأولى» (ص ٢٧). ويقول ناجي: «في وقت ما، والعصر الماكر، والوحشي، يقدر حتى بالأجنة في أرحام الأمهات، ستقول تلك المرأة المغدورة: لماذا تدير ظهره للآلام» (ص ٦٧).

أما المثال الذي يوضح الحالة السابقة أكثر فهو استرجاع (ناجي) زمن بداية الحكاية (الهزيمة)، إنه يتحدث عنها على شكل استباق «كذلك بدر المشهد المؤثر والمليودرامي، قبل خوض الحرب التي سيهزم فيها شر هزيمة» (ص ١٣٧). «سيحدث ذلك الهروب المجلل بالخزي والعار بعد أن مسخوه إلى صورته الأصلية» (١٣٧). إن الشاهدين السابقين دليان واضحان على أن في الرواية زمنين حاضرين سرديين: الأول زمن القطار والثانى زمن حاضر الشخصية أو حاضر

الإيقاعي السريع للزمن في هذه الرواية، إذا أدركنا أن السرعة أو المدة — حسب تودوروف — «تنتج عن المقارنة بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل» (٧). وأهم الحالات التي تؤدي إلى إسراع السرد هما الحذف والتلخيص.

بعد هروب ناجي العبدالله من حادثة المذبحة والتدمير يلجأ إلى دمشق، وليس في الرواية أي ذكر لحياة ناجي في دمشق أو للمدة التي استغرقها بقاءه فيها، سوى (حسين القصار) ذكر في سطرين (ص ١١١) أنه تعرف به في أحد شوارع دمشق بعد لجوئه إليها. ثم نراه مباشرة في المغرب وقد التقاه حسين القصار مصادفة في أحد البارات وقاده إلى تلك الأسرة المغربية.

هذا الحذف للزمن ما بين هروب ناجي من العراق وظهوره في المغرب (أي حذف زمن وجوده في دمشق) يجعل الزمن السردى يبلغ — حسب تعبير ج. جينيت — سرعته القصوى، وهو الذي جعل تحديد الزمن الذي استغرقته الحكاية أمرا صعبا للغاية. علما أن زمن الحكاية في المغرب استغرق — تقريبا — ثلاثة أشهر «ومع بداية الشهر الثالث بدأ الاضطراب» (ص ٣٠).

ثمة تلخيص لأحداث من خلال بعض المؤشرات الزمنية «كذلك بدت الحياة في الأسابيع الأولى» (ص ١٩). أما الأسابيع الأولى نفسها فإنها تستغرق عشر صفحات فقط منذ مجيء ناجي إلى الأسرة المغربية «أن عبر ذلك الرجب الجرثومي عتبة المنزل» (ص ٩) إلى حين الإشارة إلى مرور عدة أسابيع كما سبق. وهناك الكثير من مثل هذه الأرقام والمؤشرات ولكن لا يمكن الاعتماد عليها لتوزيع الفترات

ومشتهاة وكم كانا تواقين إلى اللحظة التي تقصم الظهر» (ص ٣٩-٤٠) - «سيتذكر بعد أن يصل البلدة الغربية، كيف جاءت سيارة إسعاف مع شرطة محطة البلدة، وكيف اقتحموا المقصورة، وانتزعوا الطفل» (ص ٨٦). الاستباقان يدلان على شيئين اثنين: الأول أن ناجي سيصل البلد المسافر إليه ولو أنه مجهول وغير محدد، والثاني أنه سيعيش حالة من الغربة والوحدة والعزلة والشوق.

«إن تقنية الزمن المعقدة في الخطاب الروائي بكلمة موجزة «موقف من الزمن» (٦). هذا الموقف من الزمن وذلك التعقيد تظهرا بوضوح من خلال التداخل بين الأزمنة المختلفة أولا، وتفسير خطية الزمن التقليدي ثانيا، وذلك نتيجة لأن سرد الأحداث جاء على شكل هذيانات وحالات لا واعية وخاصة ما جاء منها على لسان ناجي العبدالله، وبالتالي «فقد كان من الصعب ترتيب الأحداث بتسلسلها، هي ذي تأتي كدوائر لا تعرف من أية نقطة بدأت» (ص ١٢).

وهذا ما يؤكد رؤية حيدر تجاه الزمن التي أشرنا إليها في بداية البحث من «أن الوقائع والأحداث لا تتالي في سياقها المنطقي الذي ولدت فيه عبر الطفولة والمراهقة والشباب والهرم....»

٢-١ الإيقاع

عدد الصفحات الفعلية للرواية (ماعدا الصفحات البيضاء في البداية وبين الفصول) هو مائة وعشرون صفحة من القطع الوسط. وسرد حكاية امتدت زمنا أشهراً عديدة — وربما تجاوزت الأشهر — وهي حكاية مليئة بالأحداث — يستغرق أكثر بكثير من هذه الصفحات القليلة نسبيا. وهذا مؤشر أولي للإقرار بالطابع

البار (ص ٨٩ - ٩١). أما غالبية هذه الحوارات / المشاهد فهي قصيرة. وتجري أكثرها في زمن وجود ناجي في المغرب وليس بينها سوى مشهدين اثنين مما حدث في زمن الدمار (حوار ناجي مع فتاة النهر ص ٧٧)، ما يدل على أن حالة الحذف أصابت زمن الدمار (في العراق) أكثر من زمن وجود ناجي في المغرب. وربما يعود السبب في ذلك إلى تشابه الحدث في هذه الرواية مع الحدث في رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب نفسه، التي فصل في الحديث فيها عن الثورة الشعبية وممارسات القمع والتنكيل من قبل النظام - وإن اختلفت الفترة - وبالتالي هروب كل من مهيار الباهلي ومهدي جواد إلى الجزائر. وكأن حيدر يريد أن يقول - زمنا - إن الحاضر نتيجة للماضي أو استمرار له.

وفي النتيجة، يكون الطابع العام لإيقاع الزمن في هذه الرواية هو السرعة لغلبة حالات الحذف والتلخيص، وقلة المشاهد الحوارية، ونُدرة وجود حالات الإبطاء والوقف. وقد برر الراوي ذلك منذ بداية السرد بأن الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بكل شيء، وبالتالي من الصعوبة بمكان استرجاع كل ما حدث: «ما بقى هو الرمال، وآثار الحرائق..... وما يمكن تذكره هو الطيوف» (ص ٩).

فالأحداث مبعثرة، ضبابية في ذاكرات الشخصيات، ذاكرات شبه مشلولة غير قادرة على تذكر كل الأحداث أولا، وعلى الربط بينها ثانيا، وهذا هو مبرر وجود حالات حذف كثيرة من ناحية، والتداخل بين الأزمنة المختلفة من ناحية أخرى.

٢. الزمن (ثيمة) Theme

يشكل الزمن ثيمة أساسية - وربما أولى - من الثيمات التي كونت (مرايا النار).

الزمنية التي استغرقتها الأحداث على صفحات الرواية بشكل دقيق، نظرا لدخول استباقات واسترجاعات كثيرة من ناحية، ولأن الحدث يتكرر مرات عديدة خلال عملية السرد - حيث نكون أمام توتر زمني - من ناحية أخرى. فزمن القطار - مثلا - فيه حدث واحد فقط هو مرض طفل ثم موته ثم موت أمه. يسرد هذا الحدث على الصفحات / ٤٠، ٥٠، ٥٧، ٥٨ / حيث يعلن عن موت الطفل، وفي الصفحة / ١٠٢ / يعلن عن موت أمه. طريقة السرد هذه تتكرر مع مختلف الأحداث / الأزمنة، الأمر الذي يصعب معه مقارنة الزمن الذي استغرقه الحدث في الحكاية مع زمن سرده على صفحات الرواية.

يقوم الراوي أحيانا بتلخيص الحدث من خلال عبارات قصيرة مثل «بعد أن حاذته على حافة السرير قالت أشياء حول الخصومة والشجار والغيرة والعصاب والعجز ورمت جملة حول القتل والثأر من تاريخه المهان» (ص ٥٧). فقد لخص الراوي في سطرين ما يمكن أن يحكى في ساعات ويسرد على صفحات.

حالات الوقف والإبطاء الزمنيين من وصف وغيره قليلة في هذه الرواية، منها الوصف الذي نطالعه لمدينة (مليلة) ببيوتها وأسواقها وأزقتها وموقع بيت الأسرة فيها هذا الوصف يمتد صفحة واحدة فقط (٤٤-٤٥).

أما فيما يتعلق بالمشاهد الحوارية التي يتساوى فيها - تقريبا - زمن الحدث في الحكاية وفي السرد فهي قليلة نسبيا، مقارنة بحالات الحذف والتلخيص. فعدد هذه المشاهد لا تكاد تتجاوز الثلاثين، أقلها مشاهد طويلة كذلك الحوار الذي يستمر من (ص ٦٣) إلى (ص ٦٦)، ومنها أيضا ذلك الحوار الذي يدور بين ناجي وبولينا في

التي صادفها في غير زمانها فكان لا بد من الافتراق/الهروب.

إن الزمن في هذه الرواية ليس تقنية تحرك الأحداث بهذا الاتجاه أو ذاك، وبهذه السرعة أو تلك وحسب، وإنما هو حالة ناتجة عن واقع رديء، تؤدي بدورها إلى نتائج رديئة، والإنسان هو ضحيته (الزمن) الأولى والأخيرة. فدميانه أخطأت مرتين، مرة مع الحبيب الذي تركها بعد أن أخذ منها كل شيء، ومرة مع أخيه (زوجها) الذي تزوجها تصحيحاً للخطأ ومحوا للعار، حين أحبت عليه ناجي الغريب، ومع ذلك هي «امرأة قديسة في عصور العار.....» (ص ٦٠) فزمن العار هو الذي أدى بها إلى السقوط، أما هي فلا تتحمل وزر أي شيء، إنها ضحية الزمن «حكاية قاسية في زمن أكثر قسوة». حكايتنا نحن الذين سقطنا عفواً أو عنوة فريسة زمن اللويثانات بعد أن توطد مجدها الساطع تحت شمس الشرق الآفلة» (ص ٦٦).

القاسي، الكليبي، الوحشي، الجارح، الوغد..... هذه — وغيرها — هي صفات الزمن الذي يرسم الأحداث ويوجه الشخصيات نحو مصائرها. كل منها تهرب من زمن لتسقط في آخر أسوأ (عفواً أو عنوة)، فدميانه تهرب من زمن خطيئتها فتقع فريسة لزوج «نصفه ستر للفضيحة» وكذلك بالنسبة للزوج عبدالرحمن الذي يتعرض فيما بعد لحادث يصيبه بشلل يقعده حتى عن الفعل الجنسي، في هذا الأوان يأتي ناجي هارباً من «زمن الموت» و«زمن اللويثانات» والدمار باحثاً عن ملجأ نقي ينسبه «أزمة الاغتصاب والتلوث» فيلتقي بالزوجين البائسين في زمنيهما، الباحثين عن خلاص، ليجتمع الكل في زمن لم يكن أحد منهم يرى خطوطه من قبل «هي وأنا وزوجها البائس، كلنا مطوقون داخل شبكة

يظهر ذلك أولاً من خلال الأرقام التالية:

وردت كلمة (زمن — زمان — أزمنة) ١٤٩ مرة في النص الروائي، موزعة على ١٢٠/ صفحة فعلية للنص. وإذا أضيفت كلمات (الوقت — العصر — العصور) — وهي تعني الزمن بالأزمنة — إلى الرقم السابق تبين مدى ما يشغل الزمن — بصفته موضوعاً — من اهتمام الكاتب ومن صفحات الرواية. فما هو الزمن الذي يعالجه النص الروائي؟

وردت كلمة «الزمن» مقترنة بصفات كثيرة ومتعددة، ومضافة إلى كلمات مختلفة مثل (أزمة رتابة الجسد) (الزمن الكليبي) (مهانات الزمن) (أزمة الموت) (الأزمة الفوضوية) (زمن اللويثانات) (الزمن الجارح) (أزمة الاغتصاب والتلوث) (الزمان الوغد) (٨)..... إلخ.

ومن خلال الصفات السابقة تبين أن الزمن في الرواية شرير، وحش، لونه أسود، سلطان يسلط سيفه على رقاب الشخصيات، زمن هو القادر على فعل كل شيء وهو الذي يقرر كل شيء وما على الشخصيات سوى القبول والاستسلام.

«لأنه كان زماناً مضطرباً موشى بالحماقة والعنة واللامعقول، وما كان زمانهما سقطاً فيه مصادفة» (ص ٦٩).

«.....» وانشقاق لجغرافية جسدين كان من الممكن أن يكونا جسداً واحداً في زمن آخر» (ص ٨١).

«هو ذا رجل وامرأة، مدمران في وقت وحشي ينضج بالعهر والوحل وسفك الدماء لا يستطيعان تشييد أية للحب» (ص ٥٣).

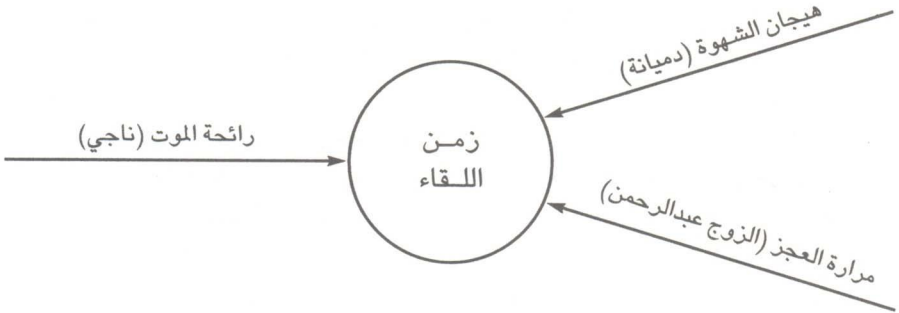
ولذلك ترغب شخصيات الرواية في أن تعيش خارج زمنها وفي مكان بلا زمن «نبني بيتاً من جذوع الشجر في عراءات بلا زمن.....» (ص ٨٠).

هذا هو حلم ناجي العبدالله، أن يعيش في (لازمن) مع دميانه

عنكبوت سام.

ذلك هو الزمن الذي اشتغل على النص
الروائي - تقنية، وهذا هو الزمن الذي
عالجه النص - ثيمة، وتلك كانت رؤية
حيدر تجاه الزمن (تقنية وثيمة)،
فهل يمكننا القول إن (مرايا النار)
رواية زمن؟.

نسجت خيوطه للزجة من هيجانات
الشهوة ومرارة العجز ورائحة الموت،
والمصادفة التي لم تعرف قوانينها بعد»
(ص ١٠٠). ويمكن توضيح ذلك في
الترسيمة التالية:



الهوامش

- * حيدر حيدر: مرايا النار - رواية - دار أمواج - بيروت ط ١ - ١٩٩٢. <http://Archivebeta.Sakhrj.com>
- ١ - أحمد عبداللطيف حماد: الزمان والمكان في قصة العهد القديم - مجلة عالم الفكر. المجلد ١٦ - العدد ٣ - الكويت ١٩٨٥ ص ٦٥.
- ٢ - عبدالفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول). الدار التونسية للنشر ١٩٨٦ - ص ١١٠.
- ٣ - تزفيتان تودوروف: الشعرية - ترجمة شكري المبخوت - رجا بن سلامة. ط ٢ - ١٩٩٠ - ص ٦٣.
- ٤ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي - النص والسياس - المركز الثقافي العربي. بيروت ط ١ - ١٩٨٩ - ص ٥٦.
- ٥ - محمد أسویرتي: مساهمة في بويطيقيا البنية الروائية الجنونية - مجلة عالم الفكر. المجلد ١٨ - العدد ١ - ١٩٨٧ - ص ٩٦.
- ٦ - سعيد يقطين: المرجع السابق - ص ٤٨.
- ٧ - تودوروف: المرجع السابق - ص ٤٨.
- ٨ - يمكن العودة إلى الصفحات: ٥١-٥٢-٦٦-٦٨-٧٩-٩٨-١٢١.... مثلا لمعرفة صفات أخرى للزمن الذي يعالجه النص.

الزمن الموحش

● نذير جعفر

العداء للمؤسسات والسلطات، واختراق (التابوهات) والتمرد عليها، بغية هدم العالم القديم وبناء حياة جديدة على أنقاضه، هو السمة الرئيسة التي تطبع أعمال حيدر حيدر، وتلبس أبطاله في نوازعهم، وهو أجسهم، وأحلامهم. وهذا العداء لا يتوقف عند الرؤية الفكرية للنص وموقف الكاتب من الإنسان، العالم، التاريخ. بل يتعدى ذلك إلى الشكل الفني أيضاً، حيث يتفرد حيدر حيدر بين أقرانه بتشكيل عالمه الروائي على نحو خاص ومتميز، تتحطم من خلاله البنى التقليدية للشكل الروائي، ويحل مكانها نسيج من نوع آخر، تتفكك فيه الأحداث، وتتداخل الأزمنة، وتتعدد أساليب السرد، ويختلط عبر الذاكرة الواقع بالحلم، والوعي باللاوعي، والحقبة بالأسطورة، وتصبح اللغة / الصورة الفنية، بتعبيراتها البلاغية، ووقعها الشعري، وقدرتها على التخيل والإدهاش والتأثير في القارئ، سيدة النص دون منازع.

والإحفاء الذي تقابل به أعمال حيدر حيدر لا يتأتى من جرأتها على تجاوز المؤلف، واختراق المحظورات الدينية والجنسية والسياسية فحسب، بل من كونها تتصدى فنياً للإجابة عن كثير من الأسئلة التي طرحها الإخفاقات المتكررة لحركة التحرر العربية وقواها الوطنية والثورية في وقتنا الراهن. وبقدر ما تثيره هذه الأعمال من اختلافات في تقويمها فنياً وفكرياً، فإنها تحظى باهتمام متزايد من جمهور القراء. ولعل دراستنا لـ «الزمن الموحش» (١) تسهم فيما يدور حولها من حوارات وسجلات لما تتوقف بعد.

دمشق في أواخر الستينيات، ذلك هو مكان وزمان الرواية، وتلك هي نقطة البداية التي تنطلق منها في تصوير

غادر قريته واستوطن دمشق، بحثاً عن «منى» / الثورة والتغيير والامجاد المرتقبة، يعيش حالة صراع على عدة مستويات: فهو موزّع بين الماضي والحاضر، الريف والمدينة، منى وأمينه، السلطة والثورة، التفاؤل والإحباط، الجسد والروح، الميتافيزيقية والمادية. وهو نموذج للبورجوازي الصغير المثقف المشبع بالنزعات الرومانسية، والذي ينظر إلى الكون والتاريخ على أنه محصلة لصراع الإرادات خارج شرطها الموضوعي، فتبرز ذاته كمحور لكل ما يدور حوله، وتصبح هي المنظار الذي يرى من خلاله كل شيء، فتتلون الحياة بألوان ذاته ومزاجه القلق، المتوتر، المتردد بين لونين لا ثالث لهما: الأبيض والأسود. ومن خلال شبلي نتعرف إلى منى، ومسرور، وديانا، ورانى، وسامي البدوي، ووائل الأسدي، وكلهم ينتمون إلى الشريحة المأزومة ذاتها، التي تعيش حالة التناقض بين حلمها في التغيير، وعجزها عن تحقيقه، بعد أن فقدت زمام المبادرة، وانكفأت على ذاتها بحكم تكوينها الطبقي المتأرجح، ورؤيتها المجتزأة للواقع والتاريخ. كما نتعرف إلى «أمينه» وزوجها «أيوب السرحان» الإقطاعي القديم الذي يشهد اندحاره بمأساوية لا يحسد عليها.

وهذه الشخصيات تعيش هي الأخرى حالة الصراع التي يعيشها شبلي العبدالله، فمسرور يتجاذبه قطبان: ديانا وفلسطين، الحب والكراهية، الشك واليقين. ورانى يتردد بين لينا وإنجليك، الوطن والهجرة، الماركسية والفرويدية، أما «منى» فهي مشتتة بين ماضيها وحاضرها، مسالينا والزواج، البقاء والرحيل. وديانا تعيش حالة الصراع بين الوفاء والخيانة ونداء

الخيالات التي مُنبت بها الشرائع المثقفة من البورجوازية الصغيرة، والمصير التراجيدي الذي انتهت إليه بعد إخفاقها في تحقيق تطلعاتها الثورية على المستويين: الوطني والقومي.

فمنذ الصفحة الأولى يدفع بنا الكاتب إلى قداسه الجنائزي، بادئاً روايته بمقطع من قصيدة عنوانها «مراسيم دفن»، وكأنه يريد بذلك أن يمهد لدفن مرحلة تاريخية بأكملها، ويرثي لجيل مهزوم بأفكاره، وطموحاته، وأحلامه. وكما بدأ الرواية بالموت ينهيها به بمقاطع من «مراثي إرميا» و «مذكرات منى». ويبدو واضحاً أن استعادة مراثي (إرميا) لمدينته ليست سوى إسقاط تاريخي لرتاء دمشق، وأن إجهاض «منى» الذي ورد في آخر مقطع من مذكراتها ومن الرواية أيضاً ليس سوى إجهاض للثورة /الحلم. وما الموت، أو الانتحار البطيء، أو الاختفاء المفاجيء لأبطال الرواية، إلا تنويعاً للإحساس العميق بالهزيمة، هزيمة الذات، وهزيمة الإيديولوجية والطبقة التي تنتظم حولها.

إن شخصية «شبلي العبدالله» التي تتكشف علاقتها بما حولها من خلال قيامها بدور الراوي (السرد بضمير المتكلم) عبر شاشة الذاكرة وتداعياتها، ليست سوى الصدى العميق لشخصية الكاتب التي تنمأ في فيها، وتحاول أن ترصد من الداخل الخراب والتناقض في التكوين البسيكولوجي والإيديولوجي لمثقفي البورجوازية الصغيرة إثر تراجع مشروعهم الثوري وحلمهم في التغيير الشامل. لذلك نرى صوت الراوي /الكاتب، يطغى على بقية الأصوات حتى نكاد لا نسمع سواه. وشبلي العبدالله، هذا الريفي الذي

للراوي الذي يضيف عليها كثيرا من أفكاره ومشاعره الذاتية، حتى عندما يدعها تتحدث عن نفسها.

ولعل عدم تمايز الشخصيات، وضعف نموذجيتها يعود بالإضافة إلى ما ذكرناه إلى كونها تنتمي لشريحة اجتماعية واحدة، وهذا ما جعلها تتشابه إلى حد كبير في همومها. وصراعاتها، ورؤيتها، ومستوى اللغة التي تتخاطب بها، وحتى في المصير المؤلم الذي انتهت إليه.

ففي الوقت الذي يقتل فيه مسرور ديانا، يقرر راني الرحيل والتخلي عن الوطن. ويموت سامر البدوي دون مقدمات، بينما يغتصب وائل الأسدي صديقه هدى شعراوي ثم يقتلها، وما يلبث أن يقتل هو الآخر بحادث سيارة، فيما تسافر منى إلى غير عودة، ويبقى شبلي العبدالله وحيدا يجتر آلامه وذكرياته في هذا «الزمن الموحش» بعد أن غادره الجميع: «مضوا ... والذي ظل، المدينة والزمن ... آه يا لدمشق العريقة بمراسيم الدفن» (٣).

من الشعارات الثورية، والدعوة إلى تقويض السلطات، وتحرير الإنسان من كل قيوده (الأسرة، المجتمع، الدولة)، إلى القتل، والموت، والرحيل، والوحدة. ذلك هو الأفق المسدود، والمصير التراجيدي الذي انتهت إليه شخصيات حيدر حيدر في «الزمن الموحش». وهو مصير حتمي لهذه الشريحة العاجزة عن التغيير وعن فهم قوانين الواقع، والتي يدفعها عجزها، وإحساسها بالقهر والاستلاب إلى الانحراف والنكوص عبر المظاهر التالية:

١- تبخيس الذات والشعور بالدونية: وهذا ما نلاحظه عند معظم أبطال الرواية، ومنه قول راني مخاطبا شبلي: «إنهم يتعشرون لأنهم جاؤوا قبل الوقت. في

الجسد ونداء الواجب. والشخصيتان اللتان حسمتا الصراع بطريقة ما هما: سامر البدوي (الشاعر)، وائل الأسدي (الضابط) حيث لم يبق في حياة الأول سوى الخمرة والنساء، وفي حياة الثاني سوى السلطة والانتقام.

وهكذا يبدو أن الصراع في هذه الرواية لا يتعدى حالة التناقض التي يعيشها الفرد بينه وبين نفسه، بين ما يطمح إليه وما يعجز عنه، إذ الطرف الآخر في الصراع لا يتجسد في أشخاص أو طبقات، وإنما في مفاهيم مجردة: الدين، الجنس، السياسة، عبر موروثها التاريخي الضارب في أعماق الشخصية العربية. وهذا ما جعل الرواية تقتصر إلى التوتر الدرامي الذي غالباً ما تحرص عليه الرواية الكلاسيكية.

ونحن لا نتعرف إلى شخصيات حيدر حيدر من خلال حركتها وتفاعلها مع محيطها الاجتماعي، بل من خلال نظرة الراوي إليها، وما يسبغها عليها من صفات، وينسبها إليها من أفعال، بصيغة إخبارية، إنشائية، تحولها إلى مجرد ظل لشخصية الراوي ورؤاه. كما في قوله عن سامري البدوي: «وشموه بالالأخلاقي، ولعجزهم عن الوصول إليه، قالوا: هذا المستهتر! قورن برامبو والخيام ولكنه كان بيرون القرن العشرين القاطن منسيا في دمشق. والذي كان ينقصه أوغستا لينام معها» (٢). ولما كانت الشخصية «لا تتحدد من خلال ما تعمل، بل وكيف تعمل» على حد تعبير إنجلز في رسالته إلى «لاسال»، أدركنا السبب في ضعف نموذجية هذه الشخصيات وافتقارها إلى خاصية التنامي والتطور (ظهور صفات جديدة وذبول أخرى)، وذلك لأنها لا تقدم بالكيفية التي تعمل بها من خلال علاقتها بالمحيط، بل من خلال المنظور الأحادي

دمائهم قرون من النقص التاريخي والنفسى، ولهذا فهم عاجزون عن تنفيذ مهام الثورة. أنا وأنت عاجزان أيضاً. جيلنا موسوم، ومنحط، جيل خرع، هذا يقيني». (٤) وقوله: «نحن منفيون يا سيدي الثوري، خريف عابر في فصول الزمن العربي». (٥)

٢- الهروب من الحاضر المأزوم: ويتمثل في استحضار شبلي العبدالله لصور الماضي (الطفولة) والاستغراق فيها، وفي هاجس العودة إلى الأرياف والغابات البكر: «حنيني الدائم إلى الريف والجبال يزداد ويقوى بعد أن كشفت لزوجة الأشياء وحمامات الدفء هنا، والاكاذيب». (٦)

٣- التذرع بالأولياء بغية السيطرة على الواقع والتحكم السحري بالمصير: وهو ما يهجس به شبلي العبدالله، ويلمح إليه عندما يتذكر حكايات أبيه عن: «الرجل المنتظر الذي يخرج من عين الشمس ومعه رجاله الثلاثمة، ليملا الدنيا عدلا وقسطا بعد أن ملئت قبله جوراً وظلماً» (٧) إشارة إلى الإمام المهدي المنتظر.

٤- العدوانية، والنزوع السادو مازوشي: والذي لا ينصب على المتسلط بقدر ما ينصب على الذات، وعلى الآخر الأكثر قهراً، وغالباً ما يكون المرأة «وطن الضعف والعيب». (٨) كما هو الحال في علاقة شبلي بأميته، وعلاقة مسرور بديانا، حيث يسقط كل منهم عاره على من يحب، فتتحول المرأة من ملاذ للرجل إلى موضوع للثأر واسترداد النقص الموروث. وقد يقابل هذا النزوع بنقيضه (المبالغة في تمجيد المرأة) فتتحول من كائن واقعي إلى رمز مثالي للظهر والثورة والخلاص (علاقة شبلي بمنى). وكلتا

الحالتين تكشفان عن الدينامية اللاواعية للإنسان المقهور. وتتمظهر النزعة العدوانية عند الشخصيات في كثير من المواقف والأحداث والمفردات والصور، نذكر منها: ذبح مسرور لديانا، اغتصاب وائل لهدى ثم تهشيم لحمها العاري، رغبة شبلي بالإنفراد بالأنثى تحت عمارة مظلمة وقضم جسدها، تكرار المفردات تدل على الاعتداء مثل: طعن، اخترق، اصطاد، قضم، سكين، موس، مدية، وتكرار الصور التي تؤدي المعنى نفسه نحو: مرهف كحد السيف، مرهف كحد الموس، الأشياء الحادة كالسكين، هجعت القرية كقتيل، تمددنا كجريحين. وتأتى علاقة الشخصية بالمكان لتؤكد ما قلناه عن المزاج القلق للبورجوازي الصغير الذي لا يرى ما حوله إلا من خلال لونين لا ثالث لهما: الأبيض والأسود، الحب والكراهية.... وتبعاً لذلك تنتفي العلاقة الجدلية بين الشخصية وبيئتها، ويتحول الفضاء المكاني من حيز موضوعي للتأثير والحركة، إلى مجرد مرآة تعكس المشاعر والرغبات القلقة التي تتصارع داخل الشخصية. ومن هنا جاءت صورة دمشق متلونة بتلون مشاعر الراوي فهي: «مدينة الوحشة» و «المدينة التي لا تنسى» و «مدينة الأنبياء» و «مدينة الملغونين» و «كعبة المتقنين والانقلابات المفاجئة وقطب العالم»، و «قطار محمل بالأمثلة محمل بسراب ملطخ بالدمقس والبروكار والنوازل» وهي «مدينة مسحورة تلتف حول بنيتها كما يلتف اللبلاب تحنو عليهم، تطعمهم، وفجأة في ليل دامس تخنقهم بلا مقدمات» و «مدينة العظماء والسكارى والمخدولين والشهداء

الذاكرة ينتقل الراوي (١٣٥) من حديثه مع ديانا زوجة مسرور، إلى تذكره لمنى، ثم العودة إلى الحديث مع ديانا، ثم تذكره لأبيه وطفولته في الوقت ذاته. وهذا التداخل بين الأزمنة الذي نشهده عند كل من «جويس» في «يوليسيس» و «بروست» في «البحث عن الزمن المفقود» يعطي حيدر حيدر سبق الريادة في تحديث التقنية الروائية السورية. (١٠)

إن تأثر الكاتب بالتيارات الحديثة للرواية، ونزوعه للتجديد، جاء على أرضية قوية في امتلاك اللغة وتطويعها، وفي الاطلاع على التراث والتأثر به أيضاً، ويمكننا أن نستدل على ذلك من استخدامه لبعض المفردات والعبارات ذات البعد التراثي العميق، مثل: غب، أشتاف، أتصبى، أتقرى، «تبحث عن موئل ولات موئل»، «الرجل لباس المرأة».

وفي ابتكاره لكثير من الصور الفنية التي تزخر بها الرواية، وتكاد تكون أهم ما يميز حيدر حيدر عن غيره، ولا تقل هذه الصور إبداً عن أي صورة شعرية، نحو: «داهمنا فجر دمشق البنفسجي خجولا فتيا كطفلة تنفتح، فهرم المساء فينا»، «تلوح دمشق وجعا متشحا بالأسى يغطي سهول النفس»، «لم نشعر بالليل ونحن ننفتح كياسمين في ظلام رطب داخل بيت منفرد مغمور بالغابات وموسيقى النهر»، «فجاناً البحر، أماننا استوى، متوجاً بكل المهابة والأسرار كإله لا نهائي، واثق متفرد وخلفه أفق مسدود».

ومع أن هذه الصور تدهشنا وتثير إعجابنا، فلا بد من القول إن الإكثار منها، واستغراق الكاتب في لغة المجاز قد أضعف إلى حد كبير معماره الروائي، حيث طغت العبارة البلاغية على لغة السرد الحياتي،

والتجار»، «مرأة طويلة طويلة، ممتلئة، نضرة، مسكونة بالرغبات الإلهية» و «متاهة وضيق وأنوار، صمت وغياب وتوق لشيء مخبأ فيها وفينا» وهي قبل هذا وبعده كانت: «ممرًا فقط، مقبرة للذين حكموا، والذين عشقوا، والذين جاؤوا من الأفاقي».

وهكذا تنقلب صورة دمشق بتقلب عواطف الراوي ومشاعره، بين الحب الشديد والكره الشديد، فتضيع صورة المدينة الواقعية لتحل مكانها الصورة الذهنية التي ترسم عبر مخيلة الكاتب بأسلوب شاعري قل أن نجد له نظيراً عند غيره من الكتاب.

وإذا كان المكان لا يتجاوز دمشق وضواحيها بشكل أساسي، فإن زمان الرواية يمتد ليشمل الطفولة والشباب، الماضي البعيد والراهن، وتتوالى الصور من زمن إلى آخر فيما شخصية الراوي ثابتة في مكان واحد، وهذا ما يسميه روبرت همفري «المنتجات الزماني».

وعبر هذه التقنية السينمائية يستحضر الكاتب صور الماضي ويسقطها على الحاضر، مفسراً بذلك التاريخ على أنه إعادة لنفسه، كما في حديثه عن الحال الذي آلت إليه الثورة بعد تسلمها السلطة، وتلميحه إلى الخطر الصهيوني الذي يهدد الوجود العربي، حيث يقول: «وينجلي رويدا الغبار فيبدو سيف أبي العباس، ورمح النقفي أخذ الرقاب التي حان قطفها، وجلد عبدالله بن الزبير وهو يسلك بعد أن صلب على أبواب مكة... قميص ابن عفان مضرّج بالدم... ومعاوية يغتصب الخلافة... وخيول هولوكو تضرب بهجمة صدر بغداد».

(٩)

وبالطريقة ذاتها، وعبر تداعيات

والبناء، وقد نجح الكاتب إلى حد كبير في تجسيد دمارها الداخلي، وأفقه التاريخي المسدود، من خلال المصير الذي انتهى إليه أبطال الرواية والكاتب يدعو بذلك إلى إعادة النظر في كل شيء: الواقع، الايديولوجية، البرامج، الدين، الجنس، السياسة.... دون أن يتوقف عن التحريض المستمر لقلب المعادلات بما يخدم حرية الإنسان وتقدمه، وحقه في حياة ديمقراطية تنتفي فيها كل أشكال القهر والاستبداد.

وإذا كانت «الزمن الموحش» ترصد أزمة البورجوازية الصغيرة وأنظمة حكمها فإن «وليمة لأعشاب البحر» (١٣)، ترصد أزمة الأحزاب الماركسية من خلال علاقتها بهذه النظم، وهذا ما سنلاحظه في دراستنا اللاحقة لهذا العمل الهام.

هوامش:

- (١) حيدر حيدر - الزمن الموحش - رواية ط ٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩.
- (٢) المصدر نفسه - ص ١٤٠.
- (٣) المصدر نفسه - ص ٢٨٠.
- (٤) - (٥) - (٦) - (٧) المصدر نفسه - الصفحات: ١٧٤ - ٤٠ - ١٦٠ - ٢٣٨.
- (٨) انظر: د. حجازي مصطفى - التخلف الاجتماعي (سيكولوجية الإنسان المقهور) معهد الإنماء العربي - ط ٢ - بيروت ١٩٨٠.
- (٩) الزمن الموحش - ص ٢٨٢.
- (١٠) انظر: سليمان - نبيل - الرواية السورية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٢ - من ص ٤٥ - ٥٣.
- (١١) انظر: باختين - ميخائيل -

فبدت الرواية صوتا للكاتب، وليس تعبيراً عن أصوات متعددة، لشخصيات مختلفة. ولعل هذا ما جعل هيغل يقول في وقت مبكر: «يجب على الرواية ألا تكون شاعرية بالمعنى الذي تكون فيه باقي الأنواع الأدبية» (١١)، وهو ما أكد عليه «باختين» أيضاً بقوله: «إن التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات فيها هو شرط النثر الروائي الحقيقي» (١٢).

ويتجلى النزوع التجريبي في تحديث التقنية الروائية عند حيدر في استعاضته عن الحبكة التقليدية بالأحداث الصغيرة التي تتداعى لتشكّل ما يسمى بالرواية المفتوحة التي لا تتميز ببداية ونهاية واضحتين، بل تترك تقدير ذلك للقارئ وما يستخلصه من السياق العام لتتالي الأحداث، إذ ليس هناك حدث مركزي تتشابه حوله بقية الأحداث لتنتهي إلى نقطة ما.

وهو وإن كان يعتمد بشكل أساسي على السرد المباشر (ضمير المتكلم) إلا أنه يلجأ أحياناً إلى الحوار المكثف، والرسائل، والمونولوج الداخلي، والتنويع في صيغ الأفعال بغية تيسير الانتقال من زمن إلى آخر.

ولا يخفي الكاتب تأثره بالتوراة فيعنون خاتمة الرواية بـ «مراثي إرميا» وهذا ما سنلاحظه في روايته اللاحقة «وليمة لأعشاب البحر» خاصة ما يتعلق بوصفه للأهوار وتأثره بهذا الوصف بسفر التكوين.

لقد جاءت «الزمن الموحش» في أعقاب هزيمة (١٩٦٧) لترصد هزيمة البورجوازية الصغيرة، ولا سيما الشرائح المثقفة منها، على الرغم من توجهاتها اليسارية ونواياها الحسنة في التغيير

الملحمة والرواية — معهد الإنماء العربي —
بيروت ١٩٨٢ — ترجمة د. جمال شحيد —
ص ٢٧.

(١٢) انظر: باختين — الكلمة في الرواية
— ترجمة يوسف حلاق — مجلة المعرفة — ع
٢٨١ — دمشق.

(١٣) انظر: عيد — عبدالرزاق — حول
رواية وليمة لأعشاب البحر — مجلة
الحرية — تاريخ ١/٢/١٩٨٧.

(١٤) همفري، روبرت — تيار الوعي في
الرواية الحديثة — ترجمة محمد الربيعي —
دار المعارف — القاهرة — ط ٢ — ١٩٧٤.



بين غريب كامو ونفس الآلهة لـ هيدر هيدر

رفض الأعراف إلى حدود القطيعة

● خزامى رشيد

يبدو للكثيرين أن الأدب هو حالة شعورية فردية خاصة بذات الكاتب باتصاله مع العالم الآخر، مجتمعه، بيئته، حيث يتوخى في عمله الفني محاولة الإمام بذاته المتناثرة بالذات الكبرى فيطرح التساؤل ويجيب وقد يبقى دون إجابة في طروحات قد لا تستطيع الكلمات أن تجيب عنها فيبقى الأثر الفني علامة غير قادرة على الاتصال مع الواقع لابتعاد المعنى عن الهدف.

هذا البعد ربما حصل مع الكثير من الأدباء الذين وجدوا أنفسهم في دائرة مغلقة من التساؤل والبحث عن حقيقة الوجود والضرورة الإنسانية ولعل «ألبير كامو» يكون واحدا من هؤلاء الأدباء الوجوديين الذين عبروا في أدبهم عن القلق الوجودي.

للعالم معنى يتجاوز حدود فهمي أنا، لا أعرف هذا المعنى هل هو خارج عن طبيعتي كإنسان؟ وإنني لا أفهم شيئا لا يعبر عنه بلغة بشرية!.

«ألبير كامو» في روايته (الغريب) يكشف لنا من خلال عرضه لمواقف بطل روايته «مرسو» عن هذه التساؤلات التي

فالإنسان في هذا الأدب فرد منعزل بعيد عن مجتمعه ولكنه موجود فيه ويبحث عن حريته في هذا العالم الذي يقهر الحرية الفردية ويصادرها.

ما عسى الأديب الوجودي أن يفعل؟ هل يسعى وراء إيجاد معنى لوجوده في هذا العالم؟ يتساءل «ألبير كامو»: «هل

ترتبط بقلق الوجود والحياة فهو مدان بجريمتين.. جريمة مادية هي قتل العربي على ساحل البحر برصاصة عندما أخرج عن طوره نتيجة لسلبيته وجريمة ارتكبتها المجتمع من خلال متابعة بوليسية لمسار حياة «مرسو»، فهو مدان بجريمة ثانية وهو عدم اكترائه لموت والدته، فقد مارس حياته بشكل طبيعي وهادئ دون أدنى اكتراث، وهو على رغم كل شيء القادر على الحب وممارسة الجنس مع «ماري» وحضوره لفيلم سينمائي والذهاب للبحر بعد يومين من موت والدته، متناسيا أي علاقة اجتماعية تربطه بها. هذا الإنسان موجود في المجتمع إلا أنه فاقد الشعور بانتمائه الاجتماعي نتيجة لاغترابه فيواجه بالسجن والمحاكمة، ورغم ذلك فهو لا يحاول تبرئة نفسه ولا يستطيع إبعاد التهم الموجهة إليه أمام المدعي العام لشعوره بأنه يؤثر السجن والموت على الكذب. فالموت حقيقة مدركة ومطلقة ولا يمكن التنصل منها والحياة بنظره بلا معنى تسير بحركة دائرية مغلقة: «كنت أرى في الحقيقة أنه لا فرق أن يموت المرء في الثلاثين من عمره أو الستين، لأن رجالا آخرين ونساء أخريات سيستمرون في الحياة بكلتا الحالتين، والعالم لن يتوقف سواء مت الآن أم بعد أربعين عاما فالموت لا بد منه وهو آت من دون ريب» (٢).

هل «مرسو» متهم ومدان بجرم حتى النهاية رغم اعترافه بجريمته الأولى بإطلاق الرصاص على العربي حيث إنه قام بفعل لا يمكن تلافيه فعلا وهل هذا بداية سقوطه واختراق سكينه الروح عنده: «أدركت أنني هزمت توازن النهار، ذلك الصمت الغريب في ساحل كنت فيه سعيدا» (٣).

يواجه «مرسو» بسبب جريمته

بالكيان الاجتماعي الديني الذي كان فارا منه طوال حياته. قد ينجو أو قد يخفف الحكم عليه بالموت إذا كان بمقدوره التنصل من جريمته الثانية بعدم بكائه وتأثره بموت والدته وحضوره لفيلم سينمائي ولكنه رغم كل ذلك يرفض لأنه لا يرى صلة بين تلك الحقيقة وإدانتة كمجرم لأنه لا يهتم بتلك القيم التي تربطه بمجمتعته وبيئته وحتى والدته، فـ «مرسو» هو ذلك الغريب الذي يرفض التنازل عن حقه الذاتي في التعبير عن شكل وجوه حياته، ذلك أن جوهر حياة «مرسو» العبث وما نهايته المؤلة وتعذيبه لنفسه في السجن وانتهائوه واختياره للموت إلا ذلك الامتحان العسير لعبية الحياة واغتراب الإنسان عن عالمه، ذلك العالم المغلق الذي لا يعبر فيه أحد حدود حرية الآخر. في آخر اللحظات التي يقضيها «مرسو» في السجن يدرك أنه سيذهب لموته سعيدا ليس لأنه سعيدا بموته بل لأن الحياة ليست جذيرة بأن تعاشر «ليس ثمة إنسان واحد كان يملك الحق في أن يبكي عليها، وأنا أيضا أحسستني على أهبة أن أبدأ الحياة مرة أخرى. كان يبدو أن تلك الثورة العظيمة من الغضب غسلتني وأفرغتني من الأمل وفيما أنا أهدق في هذه السماء السوداء المرصعة بالعلامات والنجوم، فأنا للمرة الأولى فقط يفتح قلبي على لامبالاة العالم العذبة» (٤) هذه السلبية التامة أمام الحياة هي ما يعانیه الإنسان المغترب في وجوده فهو يحيا بلا زمن خارج عن إطار المشاركة والسعادة وهو ضحية لهذا العالم القاسي يقول «كامو»: «إن مرسو بالنسبة إلي رجل مسكين عار يعيش الشمس التي لا تلقي ظللا وهو ليس بالمجرد كليا من الحساسية، لأن بين

«قرب عتبات البحر نستلقي على العشب، بين صفوف السيارات وضوضاء الباعة البحر لا يرى، وهجيعة لا يسمع، بحر غريب منفصل مختنق بالنفائات وجثث القتلى تحتنا الأرض تنبض وفوقها عشب ذابل... كانت النساء موغلات في الثرثرات الخرقاء للزمن الغابر زمن الاستهلاك والانجاب وموانع الحمل، نسين في غمرة الضجيج واستلقاء العشب وانتعاش البيرة، مشهد الوجه الإنساني الذي حولته طلقة الموت إلى وجه وحشي بدائي معتوه» (٦).

ما وجدناه في الغريب من عدم اكتراث يتبدى جليا في غسق الآلهة حيث الحس الإنساني مهدد بالموت والفراق والوحشة والألم.

«وأنا أركض متعثرا بالجثث والدماء ورائحة هذا الفضاء الملوث أصرخ في نومي لا لا.. أرفعوا السكين عني» (٧).

الخوف والوحشة في الزمن المغلق يحطم كل ما هو جميل من أمن وحب «رجلان وامرأتان [...] يا إلهي لم نحن سعداء ومحبوران بهذه الغبطة اللانهائية وهي تشملنا برحمتها في هذا العشق العذب، إن روائح الياسمين وزهر الليمون ونور الحقائق تصعد في أعماقنا أما زلنا أحياء» (٨).

في رواية «غسق الآلهة» لا توجد حكاية بالمعنى الكلاسيكي فالحكاية مندمجة بنسيج عام لخط الرواية وهو السرد النثري والشعري للذاكرة الحية لرجل وامرأة قد تلتقي وتتقاطع خطوط حياتهما فترصد صورة متكاملة لوقائع اجتماعية متعددة فالحدث لا يتصاعد دراميا في الرواية بل هو تعليق تردده وتكشفه الذاكرة.

«في ليلة الكهف ستحدث كالي عن دم

جنبيه عاطفة متعددة، عميقة لأنها صامته، للمطلق وللحق وهو حق سلبي، حق الكينونة والشعور ولكنه حق يستحيل بدونه فهو النفس أو الدنيا» (٤). وما بين غريب كامو وغسق الآلهة لحيدر حيدر مسافة متجاوزة تحدها المساوية والغربة تتشابك خيوطها المعقدة أمام شبكة الضوء فترسم الظلام لزمان خارج عن المألوف والتوازن زمان ممتد بلا نهاية إلى حدود الروح. شاهد حقيقي لمساوية الإنسان في البحث عن وجوده والبحث عن حقيقة هويته وقدرته على إثبات كينونته وانصهاره في العالم الذي قد يبدو مرثيا ولكنه رغم كل ذلك زمن منفلت، عالم غير مرثي لا تتواصل الأشياء بمجموعها رغم مسمياتها بالمفردة. فالرجل والمرأة في هذه الرواية حقيقة لا وهم رجل من لحم ودم والمرأة كذلك لها اسمها وكيانها ربما كالي أو أماليا أو كاتي ولكن العلاقة التي ستجمع بين هذين الكائنين هي علاقة تفكك المفردة وتهزم التواصل لا، لأن كليهما يريد ذلك ولكن لأن حقيقة المشهد والواقع العربي أكبر من ذلك بكثير.

و«غسق الآلهة» قصص ثلاث لحقيقة واحدة حقيقة لعلاقة إنسانية مربكة بارتباطها بالزمن والمكان والحدث فالتفكك غير العضوي في هذه الثلاثية فعل مقصود من الكاتب. فالحكاية بين رجل وامرأة عاشقان هي حكاية لكل رجل وامرأة والمكان قد يكون بحدوده وقد لا يكون والزمن كذلك ولكن التشابك والتواتر في العلاقة وفي الحكاية عبر الزمان والمكان لها جذورها التي لا يمكن أن تلغى فتتصاعد ولكن ليس بالشكل الهارموني «التوافقي وإنما على العكس تماما تتناثر وبعثت وألم».

الأسلاف الذي تحول إلى ماء عكر، تقول إن هناك الخيانة حولتنا إلى فزاعات أو تماثيل خرساء تسبح لله أو الحاكم بأمره وإذ يسألها إن كان العجر يعبدون الله.. تقول عن أي إله تسأل؟ إله السوق أم إله الطبيعة» (٩).

وكما أن بطل الغريب قد رفض مجتمعه، رفض مهادنة أعراف وطقوس مجتمعه ليتحول هذا الرفض إلى قطيعة وما هذه القطيعة في حقيقتها إلا اغتراب عن المجتمع الذي لا ينتج إلا قيما أكثر سلبية فالبعد الروحي والفاصل النفسي بين الجسد والروح إنما هو داء من دواعي الاندثار والاستلاب، فالعزلة والفردية الرافضة لواقع ما إنما هي هروب آخر وسقوط نحو الهاوية. وقد عبر العديد من الفلاسفة والمفكرين عن هذا الاغتراب، فقد عبر «جان جاك روسو» عن حلمه بالعودة للطبيعة من خلال هجائه الكبير للحضارة، فقد عبر عن هذا الحلم «بقوة جارفة في عمله الأول أطروحة في أصل اللامساواة بين البشر حيث ثمة استلاب أو اغتراب للجوهر الإنساني بسبب الطابع المتناقض للتقدم وفي هجاء روسو للحضارة نلمح اغترابا جديدا ثالثا هو اغتراب الإنسان عن نتائج التقدم الذي صنعه بيده على امتداد التاريخ» (١٠).

الشعور بالاغتراب إنما ناتج عن التقدم الهائل لوسائل الانتاج، هذا التقدم الذي لم يستثمره الإنسان لصالح سعادته. وقد ساهم هذا التقدم الحضاري باستلاب الإنسان وشعوره بالغربة، فالمشهد المظلم والدموي والخانق لا يمكن حجبته عن حقيقة أعيننا. إن الحلم بالحب والحرية والشمس موضوع غير شرعي في عالم لا يعترف بقيمة الجمال والحب، فكما

أن «مرسو» كان محبا للشمس والحرية والبحر فإنه في نفس الوقت مغترب لا يستطيع الاتصال العضوي بقيمة الجمال وهذا الاغتراب يحوله نتيجة مواقفه السلبية إلى مجرم مدان بجريمتين في زنزانه الفردية يتلاشى حلمه بالبحر كما تلاشى كذلك الحلم الجميل للعاشقين في رواية غسق الآلهة «بدت الحياة رضية نوعا ما في برهة استراحة الحرب قرب هذه المرأة المغربية المطعمة بالدم المغربي والخليب الأسباني في تلك البرهة التي تشبه عبورا بين شاطئين. انكفأت قليلا نحو نفسي ومناخي الداخلي لأكتشف كم من الزمن مضى وأنا متناثر ومبدد وموغل في أحلامي المستحيلة وحروبي الضائعة» (١١).

لقد رفض «مرسو» الإصغاء لكلام الكاهن الذي جاء ليساعده في محنته مقابل تراجعه عن مواقفه للزجة تجاه مجتمعه ووالدته لكن «مرسو» رفض تلك المهادنة ورد بشكل صريح على تلك الرموز للقيم الاجتماعية الدينية المتواردة «حاول مرة أن يغير الموضوع فسألني لماذا لم أناده مرة واحدة بكلمة أبته.. طالما أنه كاهن فأثار ذلك غضبي وأجبت أنه ليس أبي وأنه على عكس ذلك كان من الجانب الآخر» (١٢).

وقد تلتقي رواية «غسق الآلهة» في أحد مساراتها السردية مع هذا الرفض والتحرر لأخلاقيات القبول والإذعان «كانت كاتيا قد تعرضت على اسماعيل بعد أن غادرت بيروت إلى نيقوسيا، لأنه كان شرسا وحقيقيا وصادقا يسمى الأشياء بأسمائها، كرهته.. فقد لا تكون كلمة كراهية دقيقة لكنها كطهرانية كانت تعاف سلوكه الفضائحي في التعبير عن رؤية الأشياء والعالم، في الروتين إعاقه

من نوع ما في استمرار لعلاقة الحب
 والتواصل الإنسانى في كلا الروايتين، ف
 «مرسو» فقد «ماري» ورجل رواية حيدر
 حيدر فقد الكثير من النساء الدافئات..
 لماذا؟ يجيب حيدر حيدر بلغة الأديب
 القلق: «لماذا يحدث التشوه والإعاقة في
 علاقة الرجل والمرأة؟ هل الزمن
 الموضوعي بما هو تاريخ ووقائع خارجية
 هو المسؤول أم أن الأسباب تكمن في
 التكوين النفسي وخلل التوازن العاطفي
 لكليهما ولعل السؤال من نوع.. لماذا يبدو
 الحب مهلوعا ومهددا في الأزمنة
 المضطربة لا يحتاج إلى جواب وما تقول
 القصص الأخرى ننشده بأقصى طاقتنا
 لنكون أحرارا أسوياء في الحب والحياة
 ولكننا وآسفاه لسنا كذلك أبدا» (١٣).



ARCHIVE
 هوامش

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

- | | |
|---|---|
| ١ - ألبير كامو - الصيف - ص ١٢ | ٨ - حيدر حيدر - غسق الآلهة - المصدر السابق. |
| ٢ - ألبير كامو - الغريب - ص ١٧ | ٩ - حيدر حيدر - المصدر السابق. |
| ٣ - جبرا إبراهيم جبرا - ألبير كامو - الاغتراب - ص ١٣١ | ١٠ - فالح عبد الجبار - المقدمات الكلاسيكية للاغتراب |
| ٤ - ألبير كامو - المصدر السابق - ص ١٢٥ | ١١ - حيدر حيدر - غسق الآلهة ص ١٠٥ |
| ٥ - جبرا إبراهيم جبرا - ألبير كامو - الاغتراب - ص ١٣١ | ١٢ - ألبير كامو - الغريب - ص ١٢٣ |
| ٦ - حيدر حيدر - غسق الآلهة - ص ٩ - ١٠ | ١٣ - حيدر حيدر - غسق الآلهة - الخاتمة. |
| ٧ - حيدر حيدر - غسق الآلهة | |

حيدر حيدر في فسق الآلهة

الآلهة

● مراجعة: شاعر الانباري

تشتمل المجموعة القصصية، غسق الآلهة، للكاتب السوري حيدر حيدر على ست قصص قصيرة هي: غبار الطلع، طائر الموت، غسق الآلهة، نصب تذكاري لرجل منتحر، سنوات العزلة، صخرة الجرانيت، وقد صدرت عن بترا للطباعة والنشر عام ١٩٩٥. حيدر حيدر في هذه المجموعة لا يخرج عن حوامل نثره المعروفة في رواياته السابقة وقصصه. النثر المتميز باللغة الحادة ذات النكهة الشعرية والاسهاب والإنشائية، وبالحدث المتشظي زمانيا ومكانيا، المصطبغ بالسياسة بمداهها الواسع في الحيز العربي، وفرده المهزوم بالضرورة، اثر الانكسارات السياسية والفكرية والاجتماعية.

من هنا فان هذه المجموعة، تنوع أيضا على الهم السياسي، المنيخ بثقله على المجموع، شخصيات وأجواء وأحداثا، وربما من هنا يأتي تشابه تلك الشخصيات لحد الافتقاد إلى الفردية. انها تعزف النغمة نفسها، السوداوية والتشاؤم، محمولة على أجحة مظلمة في واقع مظلم. وبسبب انتمائها السياسي والفكري إلى حلم المجموع في الثورة وتغيير الواقع بحركة جماعية، أو جيش، أو حزب، يلقي بها إخفاق الحلم إلى اليأس والهزيمة، حتى على مستوى مملكة الفرد، من حب وعلاقات بالنساء وتمتع بالطبيعة، ونسج مشروع يديم الحياة خارج نكهة السياسة.

هذه النظرة تحيلنا، عقب إخفاق كثير من الطروحات الفكرية حول الواقع العربي، يمينا ويسارا، وعبر شخصيات مهزومة ومازومة، إلى أصولية معاكسة في تعاملها مع بني البشر، النظرة التي تقول إن الفرد اما أن يتجند في الحركة الثورية ويحقق شعاراته وبالتالي يحقق نفسه، واما سيكتب له الفشل في حياته الخاصة. لا يتبقى أي هامش لمن لا يمتلك أحلاما كبيرة. وهي أطروحة تتداولها القصص وتنضج بها في أكثر من موقف وحوار. معيدة ذلك الإنسان مرة أخرى إلى لحمة القطيع، لكن على الجانب الثاني من ضفاف القطيعة. تجسيد وقوع الفرد تحت ثقل المجموع، دون إعطاء حرية للفرد أو هامش للخيارات البسيطة حول معنى الوجود. ففي قصة نصب تذكاري لرجل منتحر، لا يبقى أي معنى للحياة بعد فشل مشروع الثورة، الأمر الذي يجعل من الموت، انتحارا، بديلا وحيدا وقدرا يفرض نفسه على البشر. كان الراوي يقص حكاية اسماعيل كنعان

الفلسطيني لصديقه كاتيا، حول ظروف انتحاره المأساوية في بيروت بعد انكسار المقاومة الفلسطينية وخروج أفرادها إلى المنافي. لقد تحول اسماعيل كنعان أثناء وجوده في منفاه القبرصي إلى شخصية هامشية عبثية، مهزوزة، لا تمتلك عمقا إنسانيا، حوله الكاتب، قسرا إلى نموذج للهزيمة الجماعية.

هيمنة الهدف الكبير على الحياة كان طاعيا، وكان ضياع القطيعة عنده هو ما أفقده مبرر العيش وقاده بالتالي إلى الانتحار. الغريب أن هذا السؤال غير السوري الذي ينتهي إليه اسماعيل يمكن ملاحظته كظاهرة شاسعة الانتشار في الواقع العربي، يكشف خلاضا في الشخصية الجماعية. السقوط في اسار الخمرة، النساء، اللاتوازن في الروح، فقدان الإيمان بكل شيء، والقفز على كل القيم، النبيلة منها والشريرة. ردة الفعل على لا عقلانية الظروف تأتي بلا عقلانية مماثلة، وهي ميزة على التسطح وفقدان الجذور، وخلل المحرك الداخلي الذي ينبغي أن يظل متوثبا رغم فقدان البوصلة.

وكما في هذه القصة، فالقصص الأخرى تعزف على المنوال نفسه، فالشخصيات تطرح آراءها حول الواقع العربي بحرية وحدة، لكنها موتورة في بوحها وملاحظاتاتها، محكومة بأفكار باذخة عن الثورة والتغيير ومعنى الوجود. ليست غريبة على أبخرة الخمرة وثرثرة المقاهي والجلسات الحميمية في أحضان النساء، أو معهن على ساحل بحر أو في بيت منعزل ناء عن كل شيء.

قصة غبار الطلع، تشرح لنا شخصية الرجل المهزوم والمرأة الصدى، في مكان غائم غير معروفة تفاصيله، لا نشم منه

والياس يجلان التفاصيل اليومية للحياة. اليقين الوحيد كان الموت الممتد حتى مدى البصر.

رغم ذلك فالحياة تستمر، بأفراحها الصغيرة ومسراتها، لكن خارج النص. بنو البشر العاديون لو تم لهم وصول هذه المقاربة السوداوية المهيمنة على القصص لكفوا عن العيش وانتحروا مثل اسماعيل كنعان. لكن الواقع غير ذلك. إن التريث عند تعارض تلكا الفكرتين، أجواء النص والخارج، يوحي بأن الكاتب يصوغ شخصياته من وحي قناعات ذاتية، مبالغ بها وخبرات مثقفة، مشغوفة بنظريات الكتب وعالم الحروف، أكثر مما هي وليدة معاشية حقيقية طامحة للنفاذ إلى المتوهج الإنساني، الخالد رغم تغير الزمن السياسي وهمومه المؤقتة.

واقع مفترض، هو وحدته وإخفاقاته وأحلامه. تهيمن عليه لغة شطحية، تظلل القارئ مخاطبة فيه خزيه الشعاري الذي اعتاد عليه وألقم به في الحقبة المعاصرة. فلا تعيد خلقه إنما تغربه أكثر عن جذوره وعن بشره وحيواتهم. عوالم مصاغة للانتقام، من تواصل الحياة، التي تخربط النظريات والأهداف الكبيرة والمشاريع غير الواقعية، القافزة على الشروط والامكانيات. الشخصيات التي ترفض كل شيء هي في الحقيقة لا تؤمن بشيء، تصبح حتى لغتها الهجومية والحلمية جثثا سابحة على سطح بحر الحياة، عميق الغور.

ولا تختلف قصة طائر الموت كثيرا عن قصة غبار الطلع، هذيان غير منقطع، يطلقه رجل كالعادة في وجه الكون بشمسهِ وبحره ونجومه وبشره.

كائن هلامي طاف في الزمان، خارج عن المكان، ليس له موقع محدد في طوبوغرافيا

سوى رائحة بحر ولا نرى فيه إلا أفق مدينة، كان مصطبغا بالغبار الأحمر ملغفا بضجيج قتل وتعذيب وجثث. أما الزمن فهو (زمن الاستهلاك والانجاب ومواضع الحمل والتهويمات الشهوية للحواس الخمس). ليس ثمة خيط درامي في القصة، يشد أوصالها، امرأة ورجل يجلسان على ساحل بحر، والرجل يهلوس كأنما يحدث عن نفسه كل شيء. التداعي الحر كان هو السائد، منمنما بالرموز التي توحي بالواقع العربي، حروبه الأهلية وغيرها، والتفتت، وجفاف حلم الوحدة، والمساومات التي تقيمها الأنظمة مع أعدائها. كل ذلك حول المتكلم إلى بؤرة تتكسر فيها الأحداث العربية التي لا تسر.

إحياءات ورموز وإنشاء يرغب بقول كل شيء إلا أنه لا يؤثر حالة بعينها، ولا ينير عتمة، ونحن في عملية فائرة لتحويل اللغة إلى مادة محسوسة، أي إلى واقع بدلا من تحويل الواقع إلى لغة فنية تستنهضه من مبادئه وسقوطه. ثم تشكل منه قطعة ذات أبعاد موحية دون التعثر في المباشرة والهلوسة. لا نقع على استشراف بل على نعي وبكاء. وتظل المرأة واحدة يجد المهزوم في ظلها دواء شافيا لموته الروحي، لكنها أحيانا تتحول عند حيدر حيدر إلى مجال للممارسة فحولة، مهزومة في كل أبعادها، من الخارج والداخل، وهي قبلية ليست غريبة على نمط متكلس من الذهنية العربية، إضافة إلى موقعها الديكوري، التزييني، البعيد عن الفعل. ولا غرابة أن تأتي صورة المرأة بجل القصص على هذه الشاكلة، حيث صوت الرجل هو الطاغى، هو الحكم على سلوكها، ونزقها. حواراته معها تليفقية، يخلفها هو، وهو الذي يقودها، ونحن أمام طيور ميتة، وأفق أصفر، وزمن أكاذيب، ومال. الاحباط

بمحاكمة خيالية للرجل تقوم بها شهيرة،
الزوجة، حيث تخبره قائلة:

- ما إنكسر وتهشم صار أديا. روحانا
وجسدانا. غمروا برمال النسيان. نحن
الآن غريبان.

- الرحيل إذن!

- لكل دروبه الخاصة وسماواته
ونجومه التي يهتدي بها.

أما قصة صخرة الجرانيت فهي
حوارية بين رجلين أحدهما هاجر هروبا
من ظروف القهر وبحشا عن الخلاص
الفردى. ثم عاد بعد اثني عشر عاما
محطما إلى بلده ليموت بعدها بمرض
عضال، والآخر بقي في البلد لكنه مصاب
بالإحباط والرفض. يلتقيان وهما على
حافة العمر، بعد أن هدأت الأرواح
وتهافت المشاريع والأحلام. القصة
محشورة بالأفكار والمخاضات والأسئلة
عن جدوى النضال والمغامرة والهجرة
والطموح بتغيير واقع يكاد يستعصي على
التغيير. ينتهي الحوار بينهما بقول الرجل
العائد: الأمل هو الذي هوى وليس أنا.
الزمن غدرنا يا صاحبي ونحن نحلم
بالقمر.

وليمنح نفسه حرية أكبر في القص،
يستخدم الكاتب أسطورة المرأة كالي،
وهي أسطورة هندية عن المرأة المنذورة
للتناسل والجنس والمتعة. يرسم على
هديها صورة ملونة للمرأة المتحدرة من
روح الطبيعة، المتفجرة بالحياة والمغامرة
والاكتشاف. المرأة التي تعيش ليوهمها، في
دوامة من الحسية المستخدمة بديلا عن
الفشل الحياتي والخذلان في العلاقات
الإنسانية، خاصة علاقة المرأة والرجل في
مجتمعاتنا المحافظة.

رجل محبط هو الآخر، تضافرت على
إحباطه ظروف سياسية واجتماعية

هذا المجتمع العربي المنكوب. لا يملك من
لغة جميلة سوى لغة الشتائم، سيفه
مجرد يحصد به الحصى والشجر
والنساء والثورات والزمن له. انه الموت
يمشي على قدمين. الموت الذي يلهو في
أحضان النخبة، وهي ترأقب تهاوي
الحلم الوهم، بين مسننات عجالات وقتنا
المعقد.

الإنشاء هو المخلص، والشتيمة هي
الرد، والاسترسال غير المبرر فنيا هو
اللازمة. وأحيانا، تضيق الطاسة، فلا
يعرف من المتكلم، القاص أم الشخصية.
ان كانت الشخصية فالكلام لا يتطلبه
موقف القص، وان كان الكاتب فالنثر
تهويل واسقاطات فردية لا يجمعها جامع
مع مواصفات هذا الفن الرقيق، المنسوج
بدقة... فن القصة.

واستكمالا لتنويعات المرأة والرجل،
تعيدنا قصة سنوات العزلة، إلى أكثر من
ثلاثين سنة إلى الوراء. في فورة الهجرات
التي قام بها الرجال من الضياع العربية
إلى أميركا اللاتينية. يهاجر الزوج إلى
واحد من تلك البلدان تاركاً امرأته
وأطفاله في الضيعة. نتلمس من السرد
والحوارات داخل تلك العائلة مقدار
العزلة والوحدة التي تعانيها المرأة من
دون رجل، والثمن الذي تدفعه من
سمعتها كإمرأة مهجورة، وكفاحها
اليومي لتنشئة جيل جديد، تحت سلطة
صارمة تحمل في طياتها كل ترسبات
المجتمع. وهي القصة الوحيدة في
المجموعة التي أضاعت بعض الشيء
معاناة المرأة، جسديا وروحيا، في
مجتمعات ذكورية، لا تقر للنساء حقوقا.
بأسلوب واقعي كان يقترب أحيانا من
التقليدية في السرد، وحوارات غلب عليها
طابع الافعال والتكلف. وتنتهي القصة

تسير سيرها الطبيعي دون إدامة الفعل والارتفاع بالجسد والروح إلى متاهات السحر والغموض والمتعة.

قصة غسق الآلهة أقامت تعارضا بين امرأتين، بين نمطين متقاطعي، الحرية بأقصى مداها والتأطير بلا أفق. روح المدينة وعنفوان الطبيعة، لكنهما يظلان أسيرين لرجل واحد، هو المرجع وهو الضفاف، في عودة غير مبررة إلى ثنائية الرجل والمرأة الصدى. قصة جميلة، لولا أن الكاتب وكعادته راح يشتت في إدخال شخصيات ليست ذات أهمية للبناء القصصي، مبعدا الحدث عن بؤرته الملتهبة، أي علاقة المرأة بالرجل، وسؤال التمرد، والعودة إلى رحم الطبيعة. وكانت ستكون منسجمة مع القصص الأخرى، والتي ضمنت شخصيتين متجاورتين هما المرأة الواحة، بكل تصانيفها، والرجل المتوهج، الرافض، التائق إلى إحراق كل شيء.

قذفته إلى العزلة. تزوج زواجا تقليديا لم يلبث أن ثار عليه عند التقائه بكالي، التي عصفت بوحدته وقوقعته. هذه المرأة المنسوجة من ريح وشموس وبحار وعبث وخمور قادتته إلى عوالمها، ورغباتها. هو المسحور المسرنم بعينيها العصفوريتين وجيدها النحيف وشعرها الأسود ولهاثها المحموم بعد كل حفلة جنس. ومع الرجل نفوس قليلا قليلا إلى دواخل كالي، نسير في كهف مظلم نتلمس فيه الطريق على أضواء متراقصة. القوى الشيطانية، وقوى الحب والهزيمة الذاتية، والاستعداد للقتل والمرح، والتشرد. كل ذلك نجده في كهف تلك المرأة التي لا تعرف ماذا تريد. إنها عاصفة لا تخلف وراءها سوى الدمار والجروح سواء بدلالاتها المادية أو الرمزية.

كما أدخل الكاتب في تضاعف القصة مقطعا من حكاية السندباد، لمنح الرؤية عمقا تاريخيا، يؤكد انغراز روح المغامرة والتمرد في الروح البشرية، وإن الحياة لا

بعض النقاد يرضون لأنفسهم أن يكونوا طفيليين

● حوار / السيد الجزائري

على مساحة واسعة من خريطة الأدب العربي برزت عدة إشكاليات صارت مرتبطة خلال الطرح والنقاش بمصطلح «أزمة» هذا المصطلح الذي زحف عبر الكثير من الآراء إلى أشكال متعددة في مجالي الأدب والفن.. فيقال: أزمة الشعر، أزمة النقد، أزمة المسرح، أزمة السينما، وغير ذلك من القضايا المهمة التي تستوجب الطرح الموضوعي بحثاً عن تفاصيل أكثر دقة من مقولات التعميم والرؤى الانطباعية المقلقة إلى حد كبير. وانطلاقاً من ضرورة استحضار رؤية تشتمل على وعي نقدي بطبيعة العملية الإبداعية وتفاصيل الواقع الثقافي الراهن التقينا الناقد الدكتور صلاح فضل وطرحنا عليه أسئلة أفرزتها تلك الإشكاليات في محاولة لرصد الجوانب المهمة خلال أجوبة تصدر عن ناقد له اسهام طيب وأستاذ أكاديمي له منهجه المتزن.. وكان لنا معه هذا الحوار:

الناقد ليس معلقا رياضيا

أما أن يشتكي المبدعون من أن النقد لا يتابع أعمالهم، ذلك لأنهم يتصورون أن الناقد مثل المعلق الرياضي لا بد له أن يصف كل مباراة ويحكم على هذا اللاعب بأن تسديده للضربة التي أصابت الهدف كان فائقا وأن الآخر لم يكن باللياقة الكافية، وهذا تمثل ساذج للمهمة النقدية، لأن الناقد مسئوليته أعمق وأكبر من

● الناقد العربي عانى كثيرا من تهميش دوره وقد يبرز ذلك واضحا خلال حالة عدم الرضا لدى المبدع والتي نتج عنها إفراز ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح «أزمة النقد» من وجهة نظر الناقد. صلاح فضل.. كيف يفسر حالة عدم الرضا عن فاعلية النقد العربي؟

● لا أحد يستطيع أن يهمش دور الآخر.. في تصوري أن المبدع أو الناقد، مدى استعداده لأداء رسالته، مدى تمكنه من مقولاته ونظرياته واقتداره في توظيفها، مدى رؤيته

واستراتيجيته في ممارسة عمله.. كل ذلك هو الذي يحدد فاعلية دوره أو هامشيته. هناك كثير من النقاد يرضون لأنفسهم أن يكونوا هامشين وتابعين وطفيليين وهؤلاء يحكمون على أنفسهم بذلك. وهناك نقاد آخرون وحياتنا الثقافية العربية مفعمة بهم منذ بداية عصر النهضة لم يقودوا الحركة الأدبية فحسب ولكن قادوا حركة المجتمع ذاته. التحرير السياسي، التحرير الاجتماعي، التحديث الثقافي، كل هذا تم على أيدي نقاد في الدرجة الأولى، كانوا نقادا للأدب ومن الأدب انطلقوا إلى تحديث الحياة، وهؤلاء تمثلوا أدوارهم واضطلعوا بها واقتدروا عليها. أما من يعزل ويضمّر وتضعف بصيرته وتتلاشى رؤيته ولا يدرك أنه لا بد أن يكون فاعلا في جسد ثقافته مستوعبا له، قادرا على توجيهه فهو بطبيعة الحال لا يصلح لهذا الدور القيادي. لأن الرؤية النقدية بطبيعتها قيادية تتجاوز حدود قيادة الفكر الأدبي إلى الفكر الاجتماعي والثقافي والحضاري وقد كانت دائما هكذا لدى كبار النقاد.

رصد حركة المجتمع من شغل المثقف بالدرجة الأولى

المرأة العربية خرجت من الظل بعد الصمت والسكوت

مجرد المتابعة اليومية للأعمال الإبداعية. وجزء أساسي من وظيفة الناقد أن ينتقي نماذج من الأعمال الإبداعية ويسلط عليها الضوء ويوظفها في سبيل الشرح لمقولاته وكشف طبيعة التطور والاتجاهات الأساسية في الواقع الثقافي. وهناك جهات أخرى هي التي يمكن لها أن تقوم بعمليات المسح والإحصاء والتنظيم وصناعة المادة اللازمة لكتابة تاريخ الأدب، والعناية بكل مستويات الكتاب من الشعراء والقصاصين والروائيين وكتاب المسرح ووضعهم. لكن العمل النقدي بجوهره محكوم بضرورات الاقتصاد في الوقت والاقتصاد في الجهد، واختيار النماذج، وتوجيه استراتيجية. لأن لكل ناقد كبير له مشروعه وليس من بين مشروعه أن يظل لصيقا بمبدع أو أكثر وداعية لأعمالهم، فيضرب نفسه الناقد الذي يفعل ذلك لأنه لا بد أن تكون لديه القدرة الحقيقية على إدراك الظواهر الحقيقية المستقبلية اللافتة بين المبدعين والحوار معها، والكشف عن طبيعة واتجاه حركة الإبداع في مجتمع من المجتمعات.. وهذه

هي وظيفة الناقد.

الشعري لديهم إلى خطاب سياسي..
فكيف ترى كناقد الخطاب الشعري إذا
تحول على هذا النحو؟

الشروط غير النقدية

● الخطاب الشعري لا يتحول مباشرة إلى خطاب سياسي، عند الشعراء الحقيقيين يظل خطابا شعريا لكنه كلما كان أشد كثافة وأكثر مساسا بعصب الحياة وبالرؤية التاريخية، كلما كان ضاربا في السياسة بمفهومها العميق وليس بمفهومها في الممارسة السطحية للعبة الحكم والسلطة. والسياسة بصفتها لعبة السلطة وأداتها في تطويع الآخرين ليست من شغل الشعراء وليست من صناعة النقاد. وإنها لها علومها ومجالاتها وممارساتها ودواثرها وتفاعلاتها. لكن السياسة بالمفهوم العميق هي المساهمة في رصد حركة المجتمع في اتجاه حضاري تصبح من شغل المثقف بالدرجة الأولى، والشعر السياسي المباشر شعر رديء وساقط وليس شعرا. وأعشق الشعر ما يحفر عميقا في قرارة المجتمع والحياة ليصل ويرتبط بالعروق الذهبية في التوجهات الحضارية وينميها، وهذا لا يمكن أن يكون شعرا سياسيا مباشرا. يضطر بعض الشعراء في ظروف معينة بطبيعة الحال أن يقوموا بدور مزدوج دور طليعي في الفكر بمستوياته المختلفة ويضطرون للتحايل على وسائل الرقابة والمتابعة وغيرها باصطناع الرموز الشعرية والأخيال والمجازات والأمثولات المتعددة بدهاء ومكر شديدين، وهؤلاء من الشعراء يقولون ثقافة لكن مردودها الحقيقي هو السياسة، يقولون شعرا لكن أثره لدى القراء عندما يحسنون تلقيه يصب دائما في تنمية الوعي الإنساني والحضاري

● وهل يعتقد الناقد د. صلاح فضل بأن هذه الشروط الواجبة للوظيفة النقدية يعمل بها النقاد في المرحلة الراهنة؟

● أعتقد أن كبار النقاد لدينا يؤدونها بشكل ما مع الصعوبات التي يواجهونها في ذلك وتتمثل الصعوبات على وجه التحديد في أن الناقد ليس دائما ميسرا له أن يتواصل مع قرائه عبر قنوات الاتصال الإعلامية المقروءة والمسموعة والمرئية لأن لها شروطها، والنقاد ذو الاستراتيجية لا يسهل عليه أن يتنازل عن مبادئه ورؤيته كي يتوافق مع استراتيجية وسائل الإعلام ولذلك أنا أعتقد أن الجزء الأساسي من قصور فاعلية العملية النقدية في مجتمعاتنا العربية: الشروط غير النقدية والمرتبطة بطبيعة الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي تجعل وسائل الإعلام ليست ناقدا جيدا للرؤية النقدية، لأن الرؤية النقدية بطبيعتها تخترق العمل الأدبي لتصل إلى بنية صلب المجتمع، والنقد الأدبي من الممكن أن يتحول إلى نقد للسياسة ونقد الاجتماع بل لا بد أن يتحول إلى ذلك لكي يكون نقدا للحياة بالفعل، وبالتالي يحدث انفصال في شرايين التواصل ما بين المنتج النقدي والمتلقي عن طريق المعوقات التواصلية.

الخطاب ولعبة السلطة

● د. صلاح.. هناك بعض الشعراء وظروف معينة تحول الخطاب

ودفع حركة المجتمع إلى الأمام.

المرأة طاقة كانت معطلة

● المرأة العربية تأخرت كثيرا في تمثل دورها الفاعل في الواقع الثقافي وما زالت غير قادرة على التخلص من قاموسها الخاص الذي جعل مقولة «أدب نسوي» أو «شعر نسوي» تتوسد مساحة كبيرة من الطرح والنقاش.. إلى أي الأسباب يرجع د. صلاح فضل جذور هذه الإشكالية؟ وعدم تجاوزها لذلك القاموس إلا في حالات نادرة؟

● المرأة العربية طاقة إبداعية بالغة الأهمية، كانت معطلة عبر عصور طويلة، ومحكوما عليها بالصمت والسكوت، وقد انفجرت وخرجت من قمقمها في العقود الأخيرة فحسب، لا في الثقافة العربية وحدها ولكن بشكل ما لا يتطابق مع ما حدث لدينا لكنه لا يتناقض جوهريا معه كانت هذه الصورة موجودة في الثقافات الأخرى العالمية، وإبداع المرأة مرتبط في الدرجة الأولى في دورها العام، وبروزها إلى سطح الحياة وفاعليتها فيها، وبالتالي حصولها على حقوقها المشروعة في التعليم والمشاركة في صناعة الحياة الخارجية. وبذلك هي تحصل على هامش أوسع من الحرية وبطبيعة الحال يرتبط الإبداع جذريا ارتباطا طرديا بهامش الحرية الذي يتوفر للمبدع سواء الرجل أم المرأة. ولأن نساء اليوم أكثر ثقافة ووعيا من نساء الأمس بما أتيح لهن من تعليم وعمل ومشاركة في الحياة فهن حقيقة أكثر قدرة على الإبداع، وقد بدأن بالفعل في ممارسة هذا الدور بجرأة وشجاعة تستثير الإعجاب، لأن كمية الضغوط الواقعة

عليهن رهيبة، وهن عندما ينهضن لاستعادة مبادرتهن التاريخية والنطق بأصواتهن التي طال صمتها عبر الحقب المتوالية يقمن بتغيير صورة الحياة الثقافية والإنسانية، ولذلك فإن كل جهد يبذل لدعم وتشجيع وترشيد هذا الإبداع هو جهد خلاق لتطوير الحياة وتحسين صورتها. والمرأة لم يكن لها تقنيات خاصة بها تكونها على مر العصور وليس لها تراث إبداعي مستقل فداثما كانت تستغل التقنيات السائدة في الإبداع والخطاب الذكوري، ودخلها المجال الآن يجعلها تؤدي شهادتها بلغتها وبخيالها وقدرتها التي كانت معطلة. وهناك قواسم مشتركة لأن الفوارق نسبية بين رؤية الرجل والمرأة للحياة لكن المنتظر من الإبداع النسوي لا أن يحاكي أو يكرر ما سبق وأنجزه الإبداع السابق ولكن أن يتقدم بمشروعه هو بوصف الحياة وتغييرها كما يثراء للمبدعة الجديدة، وبإعادة تنظيمها وتمثلها وباستخلاص تلك المناطق المقفلة من التجربة الإنسانية التي لم يتح لها أن تقال من قبل. فأننا أجد لدى كل إبداع نسائي عميق سواء كان شعريا أو سرديا أجد دائما أن هناك كشوفا حقيقيا وإنجازات جمالية وتقنية تتقدم المبدعة لادائها بقوة وتمكن، وأنصو وجه الثقافة والأدب بعد قرن من الآن سوف يختلف جذريا عن ما هو عليه الآن عندما تكون كل الطاقات المعطلة في الخيال والفكر والتصور والإبداع لدى المرأة قد تم توظيفها بالقدر المتكافئ والملائم لإمكانياتها.

الشعر حاجة لا تنتهي

● ذكرتني مقولتك «بعد قرن من

والمضي في إنتاجهم متجاوزين ذلك. هذا من ناحية الإبداع وأما من ناحية التلقي فهناك كثير من الناس ينصرفون عن قراءة الشعر ويتصورون أنه نتيجة لذلك يصبح في أزمة لأنهم لا يقرأون أو لأن الدواوين لا توزع بالشكل الكافي. وأظن أن الشعر أصبح خيارا بين خيارات كثيرة في إشباع الحس الجمالي لدى الإنسان. وأن تعودنا على وسائل الاتصال الحديثة مثل: السينما، والتلفزيون لا يقلل من كفاءتنا الشعرية بل يزيد منها ويجعلنا مؤهلين أكثر لتلقي الشعر والوعي به وبالشعر الحديث على وجه التحديد، وبالتالي أتصور رغم أنه لا توجد لدينا دراسات «سسيولوجية» وإحصائية تكشف عن خط تطور أعداد وكميات المتلقين ولا عدد الدواوين المنشورة وإحصائيات لنسبة مبيعها حتى يمكن أن نرصد ظاهرة نقص أو زيادة القراء بشكل عملي منظم.. إلا أن بوسعي عموما أن أقول أنه مع ارتفاع مستوى الحياة وتعدد وسائل النشر وتطور تقنيات التوزيع أن هناك تقدما ملحوظا في «استهلاك» الشعر لو صحت هذه العبارة الرديئة نسبيا، ولكن ليس بالقدر الذي يشبع رغبات الشعراء بأن يكونوا مقروئين لدى الملايين من الناس وهناك شعراء يوزعون ملايين من النسخ وهم شعراء عرب ومعروفون لدى الجميع وأظن أنه بالنسبة لهؤلاء ليست هناك أزمة في التواصل مع الآخرين، وهناك شعراء آخرون لا يقلون عن هؤلاء إبداعا لكن بحكم طبيعة تكوين شعريتهم يشترط في متلقيهم شروطا قد لا تتوفر في ملايين فيظل شعرهم مقروءا من بضعة آلاف ولا ينقص ذلك من قدر الشاعر وهذا أيضا ليس في أزمة لأن الشاعر نفسه

الآن» بمقولة أخرى للبياتي يقول فيها: باننا في القرن القادم سوف نكون أحوج إلى الشعر من أي وقت مضى.. فهل يمكننا الحديث بهذا الشكل المتفائل عن مستقبل الشعر في ظل وجود طرح إشكالية مثل «أزمة الشعر»؟

● في كل القرون الحاجة للشعر لا تنتهي.. شعر الرجل، شعر المرأة، أو سرد الرجل وسرد المرأة إضافة إلى الفنون الجديدة البصرية، فهذه حاجات تنمو وتخصب وتزيد، لأن الثقافة دائما تثري وليس مآلها إلى الفقر والعقم كما يتمثل بعض الواهمين ممن يربطون مفهوم الثقافة ببعض الأنماط التي يرونها تنحدر فيتباكون عليها. وأنا أعتقد أن الجانب الحيوي في الثقافة يتكاثر. وفي نهاية الأمر هناك قانون البقاء للأصلح، لو كانت هناك جوانب في ثقافة شعب من الشعوب لم تعد ملائمة لطبيعة الحياة سوف يتخلى عنها مختارا وسوف يطورها، وتلاقى الثقافات لا يمكن أن يؤدي إلا إلى قوتها وإخصابها.

الشعر الآن خيار بين خيارات كثيرة

● إذن كيف يوصف الناقد. صلاح فضل هذا الإفراط الملحوظ في استخدام مصطلح «أزمة الشعر»؟

● عندما نسرق في استخدام مصطلح أزمة فإن التحليل يساعدنا على استكشاف مواقعنا.. لو كنا نقصد بالأزمة آلام النمو وآلام التطور فهذا صحيح، الشعر خصب وغني في ثقافتنا العربية وينمو، وتطوره تصحبه آلام وتصحبه صعوبات ومشكلات لكن الشعراء قادرون على تنمية تجاربهم

أساسا لم يعتمد إلى تنمية أدوات وأساليب
وآليات التواصل مع أكثر من هذا العدد.
والغناء مثلا يضمن لأي شاعر الانتشار
الذي لم يعلم به أي شاعر في عصر من
العصور عن طريق الصوت واللحن
والانتشار أين هي الأزمة إذن؟ تتعدد
وسائل التواصل، تزداد دوائر انتشار
الأعمال الشعرية، تتعمق وترتفع
مستويات الإبداع ذاتها، تتسع دوائر
وعي المتلقي والقادرين على القراءة.. ليس
بشكل متكافئ في كل المجتمعات العربية
طبعا، لأن هناك مجتمعات ما زالت تعيش
عصر الشعر ومجتمعات أخرى أصبح
الشعر فيها نشاطا هامشيا. لكن هذه
التطورات التي لا نملك دلائل إحصائية
لها حتى الآن.. لا ينبغي أن تقلقنا، وما
ينبغي أن يقلقنا حقيقة كي نتفادى حدوث
الأزمة هو أن نطور مناهجنا التعليمية
لكي لا تقتصر في توصيلها للنماذج
الشعرية على المدارس القديمة
والاتجاهات الماضية فحسب حتى نربي
الذائقة المتطورة لدى المتلقي منذ طفولته
بتلقي النماذج المعاصرة.

قصيدتان

● عصام ترشحاني



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

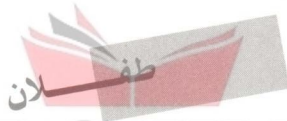
جسد... من قطوف الرياح
واصل... بين موتي.. وحلم الجنون
جسد.. كالفضاء المذاب
أين رقصي الذي عاريا
يختلي بالظلام
أين رقصي الذي
يمسك الشمس من بحرها في الصباح؟
جسد.. من نثار المدام...
للسماوي من وصل أسمائه
صاخة الشهيد
سبحانه...
إن أشار... أنار،
وإن ضلّ كان صلاة الرخام

قادرٌ.. أن يكون القصيدة والمهرجان..
رجلٌ... في الغبار...
قادر.. أن يغيّر شكل المحار
قادر.. أن يجوب انفعال الدخان..
وأن يسكن الظلّ، أو... ينتهي
عند صفصافة.. زفّها الانتحار..
رجل.. في الغبار
مائلٌ.. في الجحيم..
يرسم النكهة الكوكبية للأرجوان..



قصائد

دخيل الخليفة



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhr.it.com>

مثلما يجع عائد
نحو أعشاش أحلامه...
يترنم
هذا الصغير الذي
لثم الصبح قبل ارتشاف الحليب
ومدّ مراهبه للمدرسة.
بينما آخر..
يرتدي حزنه
وهو يرنو بعينين لا تدركان السؤال.
١٩٩٤



جسدٌ يشتهي
أن يبيل مرآته غسل
من قمر.
وللتو مرّت

غماماتُ نَحَلُ عليه
مطراً من ذهب
فاحتواه التعب.
١٩٩٥/٤/٩

رغبة

يتلوَّى المقبضُ
نارَ غافية،
وخطى تشربُ صمت الوقت
ووقت الصمت
تجتو فوق ضلوع المرمز
للليل سريرٍ أحمر.

.....

عرقٌ..

هذيانٌ...

أنفاس...

.....

تخبو النارُ...

ويبقى العنبر.

١٩٩٣/٩/٢٧

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عامل

كلّ صبح....
«يُمكِّج» وجّه الطريق
ويغسل أوساخَ ليلتنا.
ويهم
على سلم الحلم
إذ يتذكّر:
ساقية أَرْضَعَتْ زهرتين.
وبصمت الغريب،
عندما تتلفّ نحو التلاميذ نظرتُه
تودّع أجفانهُ جمرتين...

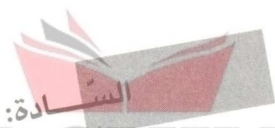
.....

غابَ هذا الصباحُ.

١٩٩٥/١/١٦ م

قصائد مده

رشيد نيني - المغرب



ARCHIVE

<http://archivebeta.sakhrat.com>

خرجوا باكرا
سامحوا الباب لأنه كان جلفا
ولم يتمن لهم يوما طيبا
زرروا قمصانهم بعد أن دس كل واحد منهم
بلادا تحت إبطه
ومروا بالأكشاك متعبين
كأنما تناولوا مجرة ثقيلة بالأمس
اشتروا الجرائد بتبرم شديد
وطالعوا الأخبار...
كانوا لا يفهمون لماذا كلما أشعل أحدهم عود كبريت
اندلعت في مكان ما من العالم
حرب صغيرة!

جريمة محكمة الحنان:

ها إنني وضعت المسدس تحت صدغي
بعد أن سقيت الأزهار التي في شرفتي

وأديت فاتورة الكهرباء
ووضعت إبريق القهوة فوق النار
ها إني أتحمس الزناد
بعد أن أطعمت العصفورة في القفص
وتأففت من نشرة الطقس في قناة تائهة..
فأخبريني من أطلق النار عليك
عندما لم أضغط الزناد
ووضعت المسدس جانبا
لأغلق صنبور المياه في المطبخ
أخبريني أيضا من فتح القفص
وأجلس العصفورة في حضنه
ووشى لها بكل شيء!

لا حاجة بأحد إلى الأسف:

أين أذهب بجماي في هذا الليل
وكيف أتقدم بكل هذا الضوء
دون أن تدهسني الحكة
في طريقها إلى غرف النوم...
من يحمل عني هذا الدم
الأكثر ارتياكا من حماد
ويذهب به إلى العمق
حيث الحياة تسير في نفق بيضاء
وفي جيوبها الأعوام الكثيرة التي أهدرت
لا حاجة بأحد إلى الأسف
فالأعباء الجميلة التي رتبت في صدري
تحرسني من الندم.

نزهة:

أقفلت الشباك
خوفا على روعي من البرد
وجلست أفكر فيك
استغربت كيف انني لم أبك أمام صورتك
فقد أقفلت الشباك
وروعي لما تزل تلهو بالخارج!

أسباب

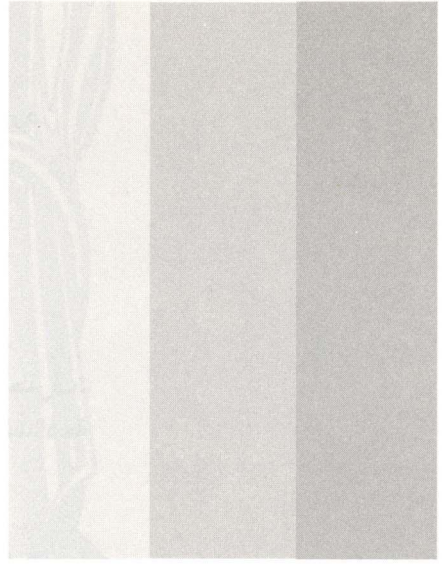
بالضجيج الذي في التفاتة ظل
بالارق الذي في سريرة الثالثة صباحا
بالخيلاء الذي على محيا المقصورة الأمامية للقطار
بالصلافة المعهودة في وقفة عمود الضوء
بالطيبة التي على وجه طفل تعود الحرمان
بالخفة التي طواها ضيف ثقيل مع الثياب
ونسيتها في دولاب إلى الأبد
بالقوائم المائة للفضيحة
القوائم المفتولة مثل سواعد في جدارية إغريقية
بالكسل الذي في فسائل الجيرا نيوم
بالحرارة التي في دخلاء تيرموتر
بأسباب كثيرة
ودوافع لا تعد...



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أوفيليا



● آرثر رامبو



ترجمة: سميرة سلمان أسود

ARCHIVE

<http://Archivebeta.com>

فوق الموجة الساكنة الدَّهْماء حيث تغفو النجوم
تعوم أوفيليا البيضاء كنز نيقة كبيرة
تعوم على الهوينا، مضطجعة في غلائلها الواسعة
ويسمع في الغابات النائية
صوت بوق معلنا وقوع الفريسة في الشرك.

هي ذي أكثر من ألف سنة حيث أوفيليا الحزينة
تعبر، طيفا أبيض، على النهر الأدهم الطويل
هي ذي أكثر من ألف سنة، وجنونها الوديع
ينتم أغنيته العاطفية عند هبوب نسيم المساء

تلثم الريح صدرها، وتبعثر إلى تويجات
غلائلها الواسعة التي يهددها الماء بنعومة
وتذرف الصفصافات المتدلّية دمعته على كتفها
وتسجد عيدان القصب على جبهتها الواسعة والحاملة

وتتنهد زهرات النيلوفر المبعثرة حولها
وتوقظ أحيانا شجر جار الماء الغافي
وفي عش ماحيث تفلت ارتعاشة جناح صغيرة
يسقط شدو خفي من الكواكب الذهبية

- ٢ -

أوه ، يا أوفيليا الشاحبة ، والجميلة كالثلج ،
نعم ، قد أودى بك للموت ، يا صغيرتي ، نهر جارف !
لأن الرياح المرتمية من فوق جبال النروج الشاهقة
كانت قد أسرت إليك عن الحرية المريرة .

ولأن عصف ريح مجهول ، عندما كان يسوط شعرك ،
كان يحمل لروحك الحاملة أصداء غريبة ؛
ولأن قلبك كان يسمع نداء الطبيعة
في نواح الأشجار وتنهدات الليالي .

ولأن هدير البحار ، كحشجة هائلة
كان يحطم صدرك الطفولي الرقيق والعذب للغاية
ولأن فارسا وسيما شاحبا ذات صباح من صباحات نوار
مجنونا فقيرا ، ركع صامتا عند ركبتك

يا حلمك ، أيتها المجنونة التعيسة اسماء ، حب ، حرية
كنت تذوبين فيه كما يذوب الثلج في النار
وكانت رؤاك الكبيرة تخنق كلمتك
والخوف اللامتناهي يحير عينيك الزرقاوين

- ٣ -

يقول الشاعر بأنه تحت شعاعات النجوم
كنت تبحتين في الليل عن الأزهار التي قطفتها ،
وأنت رأى فوق الماء ، مضطجعة في غلائلها الواسعة
أوفيليا البيضاء عائمة ، كزنبقة كبيرة .

القطر

حيدر حيدر

منذ زمن لا أذكر بدايته وأطراف هذا
الرجل تطاردني في الأحلام. الرجل
الكريه المصاغة دماؤه من الحقد وجنون
العظمة.
ما كنا صديقين يوما في عالم اليقظة،
كما لم نلتق في الواقع. اثنان متنافران.
وعدوان. ولدنا خطأ في زمن غير
متكافئ. هو رمته المصادفة الغبية في
رحاب الضوء، وأنا لأمر ما غير مكتنه
قذفت إلى ظلال العتم. هو كان في ابتهاج
الصخب، وأنا هناك في الزوايا المنسية
لاستقالة البحر.
ومع ذلك هو ذا ينغص أحلامي.
يأتيني في الليالي الغامضة، رشيقا كلص
محترف، ويصحبني معه في رحلات
غريبة إلى أماكن لا عهد لي بها.
اجتماعات سرية لمحافل تفوح منها
رائحة البخور والتراتيل الدينية.
مهرجانات أعراس داخل أحياء قديمة، هو
المحتفى به في فضاءاتها وأنا ضيفه أو
مستشاره الحميم. أرافقه في مهمات
خاصة إلى بلدان غريبة لم أرها في حياتي.
عبر هذه الاحتفالات والأسفار كنت
أبدو إلى جواره كما ظله، يسألني
ويستشيرني أين أخطأ وأين أصاب.
ومع أنني أشتهي موته والخلاص منه
في عالم اليقظة، إلا أن تلك الأحلام
العجيبة كانت تشير إلى النقيض.
حواراتي معه في تلك الأسفار
الضبابية كانت موجزة. ولعلني لا أتذكر
منها سوى النزر. الجوهر فيها حول
فساد الزمن والإنسان. المستبطن وما
ينبغي الجهر به وهو على وشك البوح
يصعد إلى الحلق أو أهجس به خوفاً،
لكنه يظل موارى في الأعماق.
ما أتذكره انه كان رجلا عملاق الجثة،
يرتدي أبدا ثيابا سوداء، وعلى شفثيه
مشروع ابتسامة.

تتالي الأحلام غير العدوانية ببني
وبين الرجل القوي، والعدو في أن،
بلبلتني.

مع الزمن أورتثنى هذه الأحلام
الغريبة شعورا حقيقيا بالنقص. أوجت
لي بأن تناقضنا وكراهيتنا ربما ليستا
بالعمق الذي أتخيله وأحياء.

بدا الأمر مفزعا. هذا الشرخ الثنائي في
داخلي هي ذي أحلامي تفضحه.

- أتراني أهجس بالصلح معه؟ هل
هناك تواطؤ سري بيننا يبرم عقده
اللاشعور الجمعي وأنا ضحيته؟

في آخر حلم تذكرت بأن شيئا قيل
بيننا أو أوحى لي به هجسا، فحواه
سؤال غريب: لماذا فعلت بنا ذلك؟ نحن
لسنا قرودا لنوضع في هذه الأقفاص.

كما أتذكر أنني تحدثت معه حول
الدروب الضالة وفساد الضمائر
والتكاثر الجرثومي المحيط بخلاياه.

كنت أرتعد خوفا وأتلجلج، بينما كان
يجلجل عاليا بالضحك.

- أيها الغر يا صاحبي المسكين. قالها
وهو يربت على كتفي.

كنا في قاعة ملونة بأزهار صفراء
وزعفرانية. في يدي حقيبة طبية وأنا
أخطو بطيئا خلفه وهو يتقدم في عمق
القاعة نحو حشد ممحو الملامح. بدا لي
مريضا وهو يسير متعثرا تحت أضواء
النيون واللافتات البيضاء.

بغته فاجأه إنهاك. ما عاد بإمكانه
التقدم نحو المنصة حيث الحشد وباقات
الورد.

الآن كنت بعيدا عنه وهو يترنح.
صوت أو صرخة استغاثة بدرت منه
وهو يلتفت نحوي. تحت الأضواء هوى.
وحيدا هناك في الظلال كنت جامدا،
صامتا كحجر.

رجل واثق من نفسه، لكنه دائب
الحركة والحذر والترقب، عيناه عينا قط
بري جاهز للوثوب والفتك.

ومع أن الأماكن التي يصطحبني
إليها مغلقة وآمنة، إلا أنه كان يبدو لي
قلقا ومتوجسا من أمور مبهمة كانت
تستغل على إدراكي.

هو ومرافقوه وأنا معهم ما كنا نطيل
المكوث في تلك الأمكنة. بحركات سريرية
سريعة كنا ننقل لكان شيئا مباغتا على
وشك الحدوث.

في صباحات اليقظة أقع فريسة
الأسئلة المحيرة:

ما حقيقة هذا الرجل؟ ولماذا يقتحم
أحلامي وأنا عدوه اللدود؟ من المنقسم
فيما هو أم أنا؟ كيف نتلاقى بهذه
الحميمية وكل منا مدرك العداء حتى
الموت؟

ما كنت أقع تحت وطأة الأسئلة التي
يستعصي الجواب عليها، بقدر ما كان
يؤرقني تأنيب مرير في داخلي. جدال غير
ممكنه بتحدي إدراكي.

- لا بد أن عداوتك معه ملفقة
وهامشية.

- لكن هذا الوحش دمر أحلامي
ومستقبلنا.

- في أعماقك حنين إليه.

- بيننا أنهار من الدم والجوع
والحقد.

- بين الجلال والضحية توق إلى
التوبة والغفران.

- من ربع قرن وأنا أحلم بموته
وخلاصنا منه.

- لا شعورك مراوغ ومكار.

كنت في المصيدة.
ترميمات دفاعات اليقظة بدت هشة
ومصدعة.

حنوح الحمام

سليمان الخليلي

في ذلك الشطر من الليل، وصل أرقى إلى حده، فاستغرقني النوم، كانت حالتي ولأسباب مختلفة، غير مستقرة، الأمر الذي جعل من أحلامي ثقيلة المحمل. كان الفجر يوشك على البيان، برودة الغرفة.. رطوبة أغسطس.. اللحاف.. المجهود الباطني، أحالت المكان المكنون، من تحت اللحاف، لدرجة من الحرارة زائدة. فكنت كمن يسبح في عرقه.

رؤية زرقاء. أسفل المكان وجوانبه تختلط عليها درجات التربة، بني.. أحمر.. داكن.. فاقع، وشيء يتولد وأشياء تتمازج. ولا سماء. المكان كالفرع الباطني لكرة تسبح في فلكها.

فجأة، ظهرت ثلاثة وجوه فأجسامها. انتشرت وبدأت أصواتها متباينة. العبارات تمضي على نحو الإفصاح بلغة أخرى، غير متقنة، كل يحاول أن يتكلم بلغة أو مفهوم الآخر.

بنية أحدهم متميزة. أما الآخرون فتشبه قامة أحدهم الآخر مع اختلاف بالبدانة. ألقى الطويل أمرا، فجثا النحيف على شكل طاولة! أدخل البدين يده في فتحة قميصه، قسرها فغارت داخله، إلى أن تمكن من إخراج شيء كحبة الباذنجان، يقطر منها مرق أحمر، قدمها لسيدة. استمال بجسده كرسيا، جلس عليه الطويل يتناول وجبته. غسل يده ببقية المرق، مسحها على ركبته، وتجشأ.

- هذه أوامر السادة. تجشأ. خذا وجبتكما الآن. قطع كل منهما جزءا من قميصه وأخذ يغمسها برذاذ التجشؤ. ألقى الطويل بأمر ثان، فشبعا! بعد ذلك جاء وقت التدريبات، نفذ التعليمات الصادرة بدقة. والتي كانت غير مباحة في عرف اليقظة.

أمسك الطويل بسبابته وسحبها، فخرج منها سوط ذو لسانين سلكيين. ضرب البدين على أم رأسه، فانشطر بدينان من نفس الهيئة والأصل، يعويان. ثنى بضربتين على الرأسين فأصبحا أربعة. وابتسم برضا. عندما التفت جهة النحيف، ساطه على يديه عدة مرات، كل مرة بازدياد رشيقي. نبتت على الذراعين أياد، كالغصون بانتشارها،

أخطبوطية الحركة، تنتاهى أطرافها بأفواه كالجرذان.
ضحك الطويل، بارتياح من أدهشته النتيجة. وبالتداعي، أخذ الجميع بموجة من الضحك. الطويل وسوطه، البدينان ورؤوسهما. النحيف وأفواهه. إلى أن استمال اهتزاز الضحك إلى رقص بدائي.
كف الطويل فجأة، وانتبه الجميع.
- بكم أحقق أهداف السادة.

ارتاح الفريق للإطراء، عدا أحد الوجوه، وكان العلوي من اليسار وأكثرهم نفاذ بصر ووسامة. فقد أشاح بسمته إلى جهة أخرى، على إرادة مغايرة. غضب الطويل لكن سرعان ما تحكم في أهوائه.

لقد أعددناكم على درجة عالية. ألا ترنون إلى الحقول وثمارها المغرية؟ دونكم الحقول. تخيروا منها واكسروا جماجم من يعترض. لكن، الطاعة ثم الطاعة!

لاحت من الوجه الوسيم التفاتة سريعة مشمئزة وعاود حرونه السابق.
انفجر الطويل بضحكة منتصرة. أدخل السوط في فمه فتعانقت الألسن الثلاثة. ثم استله أزرق كالثعبان. انهال على الوسيم بضربات موقعة، جففت بشرته، فتقشرت وتشققت وتساقطت تدريجيا، لتتكشف عن وجه الخفافيش. عيون دقيقة. شفاه غليظة. فم أجوف. بشرة قشرية. بثور صغيرة كالذباب الأسود، وشعر شوكي.

إذا فقد حلت ساعة الصفر. ضرب الطويل برجله قاع المكان، فتلاعب ميزان الكرة، مما أحدث خلا في متوالية الزمن، حيث انزلق زمن الحلم على نفس المجرى من زمن اليقظة. تلاشى محيط الكرة، فخرج الفريق على الجانب الآخر من اليوم الشذوذ. فإذا الحلم حقيقة، وإذا الأشكال غير الأشكال!

بدا الفريق مكونا من ثماني عشرة فرقة. أجسام أفرادها متشابهة متناسقة. تمشي في نظام لا يخطئ يغلب عليه طابع الخرخ والشلوك الصارم. لباسها موحد. خليط من غزل الصوف ونسيج الحرير. موشى عند الجيوب بالقصب، أزرتة من حلق جلد من خيوط الكتان بإحكام تكون على جانب، تلتبس بها كريات على الجانب الآخر. ومن داخل الياقات أربطة عنق قوية مضفورة بأناقة الحبال. وتحمل على ظهورها أسفارا لم تقرأ في حقائب معلقة!

عند الهدف استدارت على القرية. كانت القرية لم تشرب حليب الإفطار. وجميعها في لباس البيت. طوقتها من داخل سورها، وعلقت الأبواب، وأحكمت السيطرة.
بدأت الأصوات تتعالى وتنوع وأخذت الحرارة تشتد ورطوبة أغسطس وسبتمبر تتكثف. تجمعت الغيوم. هطلت الأمطار. واشتعلت النيران.

ولا أحد يعرف ما الذي يدور داخل القرية. فقط هي المرازيم، تنسل فيها خيوط حمراء طازجة. بعض الكريات الصغيرة، توضع على رؤوس الهوائيات من سطوح المنازل. كل لحظة يقفل باب بعنف، وتمتلئ حقيبة. وأصبحت الطيور قلقة.

لكن الأصوات إن خفت هنا، ندت هناك. أصوات.. دواجن. أصوات.. أنعام. وأصوات من أهل القرية. أصوات صخرية وحديدية. إذا بدا صوت سبقة دخان. وإذا صدر مزلاج أعقبه صوت. حمام أبيض يطير مذعورا وريشه محني. أصوات التكسير مستمرة، وحشرة الحقائق المتخمة.

تطل القرى المحيطة من نوافذ السطوح، محتارة بالدهشة والجهل بما يحدث. الدخان يتكاثر. الروائح تنتشر. والفرق تمضي وسيمة الحركة، أنيقة الملابس. توزع الكتب هدايا. لكن المطر يشتد، ويطوي الليل بسيوحه حتى مطلع الشمس. وفي قرية مجاورة، سقطت حمامة مهيضة الجناح، شدت إلى إحدى رجليها رسالة مطوية، بللها المطر. وقد أمحت بعض كلماتها.

بسم الله الرحمن الرحيم

هذه رسالتنا السابعة. فهل وصلكم غيرها. منذ أيام سمعنا قصة.... بعيدا.... في الصباح... وخرج الصبي وعمره عشر سنوات. يحمل كيسا بحجم جسمه على عربة صغيرة من الخشب... ناداه المحتل... أين...، حيث القمامة، احمل الكيس على رأسك، ليست معدة... ضربه سوطا.... ضربات... سأشويك بالسوط.... عاد الصبي، وكان المحتمل.. أين، إلى البيت... دخل.... حدث أهله.... قالت أمه... لم لم تحمل الكيس على رأسك... قال، كان مليئا بصورهم وصور أعلامهم... كسر الباب، دخل المحتل وهناك كانت الأم ولدها الذي يكبر أخاه بأربع سنوات وأختها البالغة من العمر ستة عشر عاما. حلق بهم والشرر يتطاير من عينيه. لم تطع الأوامر.... سأسلخ جلدك. صرخت الأم... أنت.... توسلت وبكت....

... لا تريدين.. جلده، توجه للفتاة، أنت.... انزع عي ثيابك، تكومت الفتاة في الزاوية من الحجرة... ناحت الأم.. (جلده أو ثيابها) انسحب الصبي ذو الرابعة عشرة... جلس المحتل منتظرا... عاد الصبي بكأس فيه ماء، قدمه للمحتل وقبل تناوله.. رشه على وجهه... يصرخ يضرب رأسه بالجدار... في اليوم التالي عثر على جثته بين القمامة.. ومنذ ذلك الحين بدأ المحتلون ينهشون لحوم القرية..

بعد أثر تلك اللحوم عليهم، تكسر الرجايع المظبوبة على هيئاتهم، فتبدت أشكالهم الأصل، برؤوسهم المتعددة وأذرعهم المتعددة وأذرعهم ذات الرؤوس الجرذانية وأذيالهم ومضوا في هياجهم ينبحون وتنبح معهم كلاب على التخوم الأخرى. القرية تهتز بأيدٍ عنيفة كالأرجوحة. والأيدي تهتز بالقرية، والمرازم يتقاطر منها لون أحمر. والهوائيات تحمل الكريات الصغيرة. المآذن تتحدث في غير أوقاتها. الديكة تصيح كالأخبار. حقيبة يتم ربطها ويد تشد إلى العنق.

وفي ليلة اندفع الجمع إلى السطوح يحدث صيحته الكبرى. فانهالت الفرق صاحبة إبليس بهستيريا. لدغتنى عقربة فبكت. كانت السموم تجفف أفكارى الموروثة فتستحيل إلى هباء منثور. استمر فؤاد يضخ ماءه المقطر. مياه الأنهار كريحة المذاق. سقطت الخارطة الكبرى على مخدتي، تبللت وانمسحت أحبارها التي كانت جليلة، شكرت العقرب على منحة الاكتشاف، فقد أتعبني الوهم سنين عمري.

في الصباح الأخير، والأول من نوعه. تمكنت القرى من الدخول. بهت المحتل. وأخذت أفرادها، تتلصص الهرب. والقرى في أعقابهم. يخرجون. مطاردون. ويركضون وتركض الأحذية. وتشبع الرؤوس بعد الأقفية. وتتهاوى الحقائق! أما الأطفال فمنشغلون بالتبرد الذي ترشه السماء على القرية..

والحمام أيضا.

يوم

نفذت خزينة الغبار عن منامتها

محمد اليحيائي

- عمان -

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لم تكن اللحظة مناسبة لأن يمضي «سليمان» في تحقيق فكرته. لكنها كانت اللحظة الأخيرة والحاسمة باتجاه ما وطد العزم عليه. ولم يكن لأحد قبول الفكرة الأقرب ما تكون إلى الجنون لو أنه باح بها. وهو لم يكن ليبوح بها حتى للشيطان. إن الشيطان ذاته ليس بمستطاعه قبول فكرة «سليمان».

كان الزمان في اللحظة تلك قد جمّد بين زمانين على خطوة واحدة وكانت الفكرة قد نضجت واستوت. وخطر له أن الفكرة بسيطة للغاية وقال في سريره وكان محاطا بفوضى حشد ضيوفه العارمة «صبر ساعة ولا وجع دائم». نهض الرجل من جلسته وسط مدعويه على السجاجيد الكشميري والحصر المفروشة باتساع الحوش. مشى واختلط بالقوم وكان عرقا كثيفا يتفصد من جبينه وكان خنجره الفضي يلمع في وسطه على ضوء الكشافات الموزعة على زوايا البيت وكانت شلالات الضوء تغسل المكان، الوجوه والدشاديش البيضاء والعمائم الملونة والخناجر الفضية، وألوان النساء والوجوه المدهونة بالمحلب والزعفران، وكان الضوء يسيل ويكشف البيوت المحيطة، كان كل شيء يتم وفق ما رتبت له «زونية بنت راشد» ليلية عمرها المرتقبة. وهي لا تكاد

تصدق، رغم أن كل شيء يتم حسب إرادتها تماما، أن وحيدها سيصبح، أخيرا، رجلا صاحب بيت وزوجة وعيال. لقد رفض فكرة الزواج مرارا ومن بنت إلى بنت كان سليمان قاطعا في صدوده. لكنه رضى في الأخير تحت ثقل نواح قلب الأم والباحها الدائم. مشى الرجل وسط الناس، وسط دقات الطبول والزغاريد والأغنيات ووقف وتملى الجميع. وتملى الجميع جيدا وتملى حركات أمه الخاطفة وفرحها الغامر وهي توزع المهام والأدوار على جاراتها وبنات جاراتها. بلغ ريقه وكان يشعر جفافا جارحا في حلقه، ومشى. لف من وراء البيت وفتح الباب الخلفي واختفى في الظلام العميق حيث الكشافات موجهة في الاتجاه الآخر. وماتت «زويبة بنت راشد» بعد ثلاث سنوات على الغياب الفاجع. لقد سحقته الفضيحة. وخلت الدار على «خزينة» التي زفت تحت شاذر العروس لحظة ولّى «سليمان» الأدبار. ولزمت البنت غرفة عرسها، وحيدة، ترفو بالدمع منديل أنوثتها المغدورة، في انتظار الغائب. وكانت قريرتها أن تكون أول من يرى العائد ويلقاه. لقد انقضى ربح من السنوات على الحادثة ونسي الناس ما حصل. ويوم نفضت «خزينة» الغبار المتراكم طبقات من على منامتها كان «سليمان»، في اليوم ذاته، قد قضى في حادث غامض. وكان موته شنيعا على نحو لا يصدق. كان مرأى الجثة المسلوقة في نصف برميل ديزل مغلي مروعا. إن أحدا ليس بمقدوره اعتبار ما حدث أمرا عاديا، مقدرا ومكتوبا وذائبا في ماء الكائن إياه «سليمان»، كائنا من يكون، ماذا بمقدوره تخيل ما حدث (أن يعود الرجل بعد غياب طويل ويموت على هذا النحو الشنيع). وأنا أروي، هذا ما يحدث الآن، دون ذريعة مقبولة سوى تذكر ما حدث، كمن يرى الحكاية على قدر هائل من الوضوح والشفافية، كما لو أن ما حصل حصل الباردة، وكما كمان يتقطع ونائي حزين وغسق يسيل خيوطا شفيفة على زجاج نوافذ بعيدة أرى، على البعد والقرب معا، في دفتر السنوات، حنين «خزينة» وأسمع رنات خلخالها ورتين المصاغ على صدرها وهي تخطو في صبيحتها الغائصة عرض الغرفة بين الباب والشباك ملتاعة. ملتاعة. «خزينة» ملتاعة. و«خزينة» الآن، بعد أربعة عشر سنة، وبعدما نفضت الغبار عن منامتها، ترنو بعينين ذاهلتين، بعيني الغزالة التي كانت مقتل الناظر، إلى الدرب الضيق الذي يظله حقل نخيل كثيف وتروق.

قراءة في رواية

«وسمية...»

لـ ليلى العثمان

○ د. مبارك ربيع



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لعل من أهم ما يسعد به المثقف وهو قارئ قبل كل شيء أن يجد في نفسه استمرارية القدرة على الكشف والاكتشاف في مجال ما يقرأه، ويطلع عليه. لكن ما لاشك فيه كذلك أن ليس كل ما يقع في يد المثقف من مقروء يبعث فيه هذه القابلية. لذلك فإن قراءتي لرواية «وسمية» للأديبة الصديقة ليلى العثمان بعثت في نفسي هذا الشعور. رواية تستقي من البساطة المتناهية، كما تنتهي إلى العمق الروائي وتنسب إليه من أوسع الأبواب وأرحب الأفاق.

☐ «...تسعد» : قارئ من المتعلمين

☐ من قائله

☐ ما يستفيد من

☐ قارئ من قائله

☐ من قائله

العيش والكسب السهل الميسر من وظيفة حكومية ... ولا يمكن للقارئ إلا أن يتساءل بمنطق الزوجة هذه مستغربا هذا الغرام بركوب البحر وبالسماك الذي يكلف من المشقة الكثير الكثير وهو مطروح في الأسواق وميسر. ويجب التوغل كثيرا وبفرق بالدرجة والمقدار الذي تسمح به وتقدره الأدبية المبدعة، لاكتشاف الأعماق الدفينة والأخايد الملتئمة على جراح لم تندمل ولكن....

إن التحول الإجتماعي في البيئة الخليجية حاضر بقوة وهو سر السؤال الملق في غرام عبدالله بالبحر في عصر الكسب الهين في الكويت. وليلي العثمان مهووسة بأطروحة التحول هذه في الكثير من كتاباتها وفي «وسمية» أيضا. وفي مجالات كثيرة كالقيم والعلاقات الإنسانية وهي إنما تضرب هنا في اتجاه خاص. هناك جانب من العلاقات الإنسانية بدأت الحياة العربية تفقده، ولعله مفقود أكثر في المجتمع الكويتي حاليا، وهو المتعلق بعلاقات البيوتات الكبيرة بالمجموعات البسيطة من الذين يحومون حولها ويحيون بينها ويرتبطون معها برباط «الخدمة» أو «الجوار» أو ماشابه ذلك... علاقات تقليدية لا تخلو من مذاق التراتبية الاجتماعية المتبلورة في ثنائية طبقية قاسية (غني/فقير) لكنها كانت تتميز بوضع إنساني عميق في بعده الوجداني وهو الذي يجعل مجموعة من يقومون «بالخدمة» أو يهبون للون في أشغال البيت أو غيره من أعمال البيوتات الكبيرة، يكونون موضع حب حقيقي من قبل مخدمهم لدرجة يكادون معها

شخصيات الرواية ومواقفها ومستوى الحركة فيها مما يصادفه المثقف العربي في أرجاء هذا الوطن الكبير، وفي الكويت بالذات من منظور معين، إلا أن العين الفاحصة التي تلتقط وتصور وترسم وتدقق هي عين المبدعة ليلي العثمان في عالم «وسمية» الذي استطاعت أن تطرق فيه ما عرفت به في كتاباتها القصصية السابقة مع تميز خاص في هذا العمل بالذات.

لكن قارئ «وسمية» يستطيع وهو يجوب عوالم هذه الرواية ويطوي صفحاتها متوغلا في أبعاد المواقف والشخصيات أن يدفع عن نفسه تداعيات أنماط رومانسية إنسانية شامخة من ماثرة «قيس وليلى» إلى «روميوجولييت» وروعة «الشيخ والبحر».... إلا أن عبدالله لا يجن ولا ينتحر، وقروش البحر لا تلتهم سمكه العتيقة اللذيذة، وإنما الأمواج المهددة اللطيفة تكبت أنفاس الحبيب..... تداعيات لا تشوش الرؤية أو تصرف المتابعة بقدر ما تؤنس وتغري.

إنها دراما سمفونية بنت بيئتها وعصرها، بيئتنا وعصرنا، حيث هناك ما هو أقسى من الجنون والانتحار، إنه الموت المستمر وقوفا وحركة وذنبا ووعيا.... الموت عجزا عن الإفصاح، لمن شاهد وعرف وعانى، ويظل كذلك بين الناس حتى يجد مخرجا ما أو لا يجد. «يا بنت الحلال، هذا مصدر رزقنا».

بهذا الموقف البسيط يواجه عبدالله بساطة موقف الزوجة، التي تعي دور الزوجة بما هو معروف به من واجبات.... بساطة زوجة يدعم منطقتها الواقع الصريح الذي يقول إنه لا مبرر لركوب البحر في زمن البترول ورغد

الأنانة والانفجار ... ثنائية استكمال
الدورة الملحمية أو الذروة السوفونية.
هكذا يبدو: «الموج يعايب الطراد
» مما يزيد روح عبدالله عشقا للبحر
وهو الذي أدمن البحر منذ نعومة
أظافره، والآن في ذروة الملحمة له معه
شأن آخر عشق آخر، وإدمان آخر.
وفي موجة ما يعصف بالمحب من ألم
وذكرى يمر بالديار، بالرسم الدارس
لأطلال الحبيب فتحيلنا ليلي العثمان إلى
ما نريد أو لا نريد، من حيث نهوى أو
نقاوم، إلى تراث عميق جميل في رسم
الديار الدوارس ورسم مخايل الأحبة
... ألم تتقصد ذلك؟ أو ليست بنت
بيئتها، بنت أولئك الفحول من شعراء
الحب والذكرى والتذكر ومع هذا لا
تقول كل ذلك إلا بما تقوله بما تجعله
مثارا له.
وتتنامي في لعبة «عروسة ومعرس»
ببراءتها الطفولية، بفضولها وقصورها،
متدرجة نحو مرآقي المغامرة ومجاهيلها
الساحرة، متملمسة كل سبيل إلى
الارتواء، متحينة فرص الاتصال
والوصال في سوانح «ارتدى فيها الليل
دثارة الأسود». ويتسلل الحبيب على
نحو ما يجعل اللبس والالتباس، فتقبل
وسمية ترفل في دثار الغموض ملغوفة
كالغصن الخجول
وما لم تقله ليلي العثمان على طريقتها
يظل الأبلغ، والأفصح، والأقوى،
والأعمق أثرا في النفس ذروة الشوق
على شاطئ البحر حيث ترسم الأديبة
المبدعة ما لم يرسمه أو يستطيع رسمه
غيرها منتهى الأسر وشدة الأنفاس
المتسارعة في أروع صراع من صراعات
الوجود ... ذاك الذي يفاجأ فيه الحبيبان
في خلوتهما الليلية على مقربة من أمواج

داخل الاعتبارية التراتبية نفسها،
يعتبرون أفرادا متميزين من أفراد تلك
البيوتات، بخلاف علاقات اليوم حيث
ينعدم الشعور بالانتماء بين «الخدم» و
«المخدوم»، ويسود التوجس بينهما،
والترصد والاحتيايل ولو على مستوى
المشاعر على الأقل.
هذه أيضا من التداعيات الحضارية
التي تدعوها رواية «وسمية» إلى
الحضور بقوة، أمام ما ترسمه الروائية
المقتدرة ليلي العثمان بأسلوبها الشائق
وقدرتها الفائقة على الالتقاط والرصد.
بيد أن الحب لا يعرف الحدود، ولا
يعترف بالحواجز، وسمية تبعث عالم
الحب قويا جارفا ربما يصدم وربما
يحيي الجذوة في الذين اقتنعوا بأن عصر
مثل هذا الحب قد ولى على مستوى
الواقع، وأكثر منهم الذين اقتنعوا بأن
عصر رواية الحب قد انتهى بدون رجعة
على مستوى الكتابة.
تأتي رواية «وسمية» لتسجل بها ليلي
العثمان عصر الحب على مستوى الكتابة
والواقع على مقياس العصر ومشاكله
ومشاغله الإنسانية والمحلية.
لقد نجحت ليلي العثمان أيما نجاح في
تعميق الوصف والرسم لثنائيات عدة
ولتقابل ألياتها من خلال الشخصيات
والمواقف: ثنائية الحب والتضحية
ثنائية التحول والمقاومة وهي قد
نسجت فوقه ملحمة في أوج ما يعرفه
ديوان البهجة المتعالية والألم الدفين
العميق.
لا بد من الإشارة إلى قدرة أسلوب ليلي
العثمان ولغتها الإبداعية والشعبية على
أسر القارئ فحديثها عن الموج المهدد
الناعم يغري بالنوم في أحضان المحيط،
ويهيئ في الوقت نفسه لاستكمال ثنائية

خصوبة وغنى ما عليها من مزيد: ماذا يجري مع هدهدة الموج على حوافي المشهد المتباطيء؟

أي خواطر تداعب ذاكرة الذي اختار أن ينام في هدأة الليل والموج ... وبين أحضانها؟...

إن الصمت والسكون يضح مع وسمية ليلي العثمان ليبلغ أثقل الصم وأصلد الصخر،،، حتى الأعماق دون أن يلتقط السمع له رنة أو دذبذبة ذاك ما استطاعت ليلي العثمان ألا تقوله فأحلتها مشهدا حيا في سويداء الشعور والضمير.

هائلة مهددة صراع بين قيم وعوالم ومسافات وأبعاد ... يتوتر له كل الوجود ... كل ذرة في الكون حابسة أنفاسها لما يجري من تباطؤ وبطء ... بطء كريحه. مقيت يجعل الحلو تشرق بأنفاسها..... والموج المهدد الهانئ ما يفتأ على إيقاعه الرتيب شاهدا كاتما عميقا في شهادته وكتمانه.

لقد استطاعت ليلي العثمان ببراعة فائقة وقدرة إبداعية تثير الإعجاب، أن تنفرد بحيك ما لم تقله، ولكنها نسجت كل الخيوط المؤدية لقوله وتوصيله في



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تذكر مدلتون

● حنا عبود

عالمكم أيها السادة

عالم مجنون حقا

مدلتون

تعرض العصر الإليزابيثي تمر به مرورا خاطفا وأحيانا لا تذكره البتة. لقد كان حظه - مثلا - أقل بكثير من حظ «بن جونسون» مع أنه أجراً منه في المعالجة واقتحام الميادين المحظورة من قبل السلطة، واستخدام الأدوات الفنية بحرية، إلى جانب جرأة كبيرة في المصارحة والمكاشفة.

يقال إن الدراما الرومانية هي التي أثرت في الفن المسرحي وحددت تطوره منذ سقوط روما وحتى هذا اليوم. الأدب المسرحي يدين لروما لا لأثينا، أو بالأحرى ارتضى لنفسه أن يسير على ما خطته روما وليس على التراث الإغريقي المتزن العميق. وقد اتبعت التراجيديات خط سنيكا أما الكوميديا فقد اتبعت خط بلاوتوس. الكوميديا التي اتبعت الخط الإغريقي قليلة جدا. لقد كان شكسبير نفسه بلاوتسيا في معظم كوميدياته إن لم نقل كلها. أما مدلتون فقد كان يونانيا في كل ما كتب. فهو لا يهتم بالفرد ولا يقيم الحبكة على أساس أخطاء فردية تصدر

أربعة قرون إلا قليلا مرت على وفاة الكاتب المسرحي الإليزابيثي توماس مدلتون من دون أن تصدر له مسرحية مترجمة إلى العربية. وربما كان حظه هو الذي وضعه في هذه الزاوية المعتمدة، فقد غطى شكسبير على كل العصر الإليزابيثي ولم نعد نذكر من الأعلام إلا هذا العملاق الذي جعلنا ننسى أو نهمل كل الكتاب المسرحيين في هذا العصر الصاخب. بل إن بعض النقاد يطلقون على العصر اسم «عصر شكسبير». مسرحية واحدة من شكسبير تستأثر بأكثر من ألفي كتاب يفسرها أو يقدم مفاتيح تأويلاتها وفلسفاتها، وبينما لا يكتب عن مدلتون كله، أقصد كل إنتاجه المسرحي سوى القليل الذي لا أعرف منه إلا كتاب: دي. ام. فار «توماس مدلتون ودراما الواقعية» الصادر عام ١٩٧٣. بعض الكتب التي

والثروة معا. الغني سرعان ما يصبح سلطويا والسلطوي سرعان ما يصبح غنيا أما في الجنس فإنه مغامر قد تعميه غريزته المنحطة فيفقد السلطة والثروة وقد يفقد حياته.

والسلطة والثروة والجنس هي التي تضع قوانين الأخلاق. فالسلطة تضع قوانين الخنوع والخضوع والطاعة، والثروة تضع قوانين القناعة والرضى والزهد بملذات الحياة والجنس يضع قوانين العفة والزهد بملذات الجسد. كل شيء يفرز نقيضه. وهذا وضع بشري غير قابل للاستمرار أو بالأحرى يستمر استمرارا مضطربا. إنه يدور في دوامة لا خلاص منها. كتب مدلتون مرة تراجيديا واحدة شاركه في وضعها الممثل وليم راوي. وقد أصر مدلتون على تسميتها «الإنسان / الشيطان» ومن التسمية يعرف القارئ الغرض الذي رمى إليه مدلتون، والحكم الجريء الذي حكم به على الإنسان، هذا المغامر الذي سوف يفقد وجوده بمغامرته. إن مدلتون ينظر إلى الإنسان على أنه «افري مان». إنه لا يأبه بالخصوصيات، فهو يشبه تيرنس أو قل اقتدى بالأدب اليوناني.

مثل هذه النظرة جعلته لا يأبه بالخواتيم مهما كانت الجرائم شنيعة. ماذا لو لاقى المجرم مصيره على المسرح؟... لا شيء فالحياة تولد هذا الإنسان باستمرار. إن العقوبات التي وضعت منذ آلاف السنين لم تستطع - ولو كانت عنيفة شديدة كالعقوبات الفراتية - ان تغير الوضع البشري أو تزعجه عن موقعه ولو قيد شعرة. ويبدو أن هذا ما جعل مدلتون يؤمن بعقم العقاب ويميل إلى الصفح أو بمعنى أدق التسليم بواقع الوجود الإنساني الآثم أو

عن الأهواء أو المطامع والجموحات التي تبدر من الفرد بين الحين والآخر. إن اهتمامه منصب على الوجود الإنساني بوجه العموم. إنه وجود خاطيء. وعندما يكون الوجود خاطئا فإن الكاتب المسرحي لا يهتم كثيرا بقضية فلان وعلان مهما كانت مغرية للمسرح ولابتزاز عاطفة المشاهدين. إن الأدب عموما معني بالوجود الإنساني وليس بالفرد. قد تتكرر شخصيات من أمثال هاملت أو روميو وجولييت أو الملك لير.. ولكنها تظل أقرب إلى الاستثناء من القاعدة. هذا الاستثناء هو الذي كرسه بلاوتوس وطفى تياره على الكوميديا التي بعده. تيرنس كان أقرب إلى الإغريق. إنه ينظر إلى «الوضع البشري» كما فعل مدلتون بعده بأكثر من سبعة عشر قرنا. وهذا الوضع البشري لا يتغير كثيرا بتغير الظروف. قد يعدل أو يكيف ولكنه لا يغي ولا يحل محله وضع بشري أفضل منه. الوضع البشري هو هو والظروف الطارئة إما أن تؤزمه أو تخفف من وطائه ليس أكثر.

تناول مدلتون الوضع البشري من ثلاث زوايا: السلطة والثروة والجنس. لقد رأى في هذا الثلاث المندس أساس الوضع البشري، ومنه عمم حكمه بأن الإنسان أشرس وأقسى وأقذر مخلوق موجود في هذا الكون. بعضهم يهفو إلى السلطة وبعضهم يهفو إلى الثروة وبعضهم يهفو إلى الجنس. ولكن مدلتون مقتنع إن هذا الثلاث يشكل كلا واحدا فكانه ثلاثة أقانيم في ظاهرة واحدة هي الوضع البشري. فالسلطة تسعى إلى الثروة - طبعاً - والثروة تسعى إلى توطيد سلطتها وتعتبر ذلك حقا طبيعيا لها. والجنس غريزة بهيمية قد تطيح بالسلطة

ويقر مدلتون في أعماقه إن الإنسان أسير دارة شيطانية يتخلق فيها العقاب من طبيعة الإثم، فلا حاجة إلى فرض عقاب خارجي. خذوا مثلاً تاريخ أي أسرة غنية. من نزع منها الثروة؟ لا أحد وإنما جوهر الوجود البشري نزع الثروة وتركها أشلاء مبعثرة ودفعها إلى ما كانت تظن أنها في مأمن منه. أين ثروة قارون أو يهودي مالطة؟ بنوك ضخمة بين لحظة وأخرى يعلن اسمها في قائمة المصارف المفلسة.. وخذوا تاريخ أي سلطة: أين سلطة أكاد وأشور والإسكندر ونابليون؟.. إن الحياة تعالج الأمور بموجب الوضع البشري ذاته. وخذوا تاريخ أي مجدية تجدوا أنها تنتقل في النهاية إلى الطرف النقيض. إن الحياة كما يبدو تعالج الوضع البشري من قلب الوضع البشري وليس من سلطة خارجية. وقد كان مدلتون جريصاً أن يذكرنا بذلك في كوميدياته، ففي «إنه عالم مجنون أيها السادة» يقول:

من عاش بالخداخ انتهى إلى الضياع
فمهما خادع فسويقعه أحدهم بالخداخ

كان مدلتون ساخرًا جداً، وقد بالغ في سخريته إلى أقصى حد. إنه يسخر حتى عن طريق الأسماء التي استخدمها ليتصرف أصحابها بعكس معناها فالسيد بونتياس بروغرس لا علاقة له بأي شيء بونتياسي (كريم) ولا بأي شيء بروغرس (تقدمي). وهو يستخدم الثنائيات الضدية ليسخر من الإنسان فيسمي أحد شخوص مسرحيته باسم فولتي ويت أي الأحق الذكي للدلالة على إن الذكاء الذي يتراءى في الإنسان ليس أكثر من حماقة، مادامت نتائجه سيئة ومدمرة. إنه لا

يستخدم الأسماء كما كان يستخدمها تشوسر في «حكايات كانتربري» حيث كان الاسم يحمل صفات المسمى أو صفته الأبرز.

يبدو أن مدلتون كان حانقاً جداً على الوضع البشري ويحتج على وجوده الأخرق. لقد انتصر الإنسان على كل عدو له في الطبيعة - أو ما يفترضه عدوا له - ولكنه لم يستطع أن ينتصر على نفسه، وهنا مقتله فحياته عبث في عبث وقذارة، قذارة لا تجدي معها نصيحة ولا يفيد عقاب. إنه مخلوق سيقضي على نفسه بنفسه، فلا يستحق حتى الرثاء.

لا شك أن هذه المبالغة في السخرية - إذ شملت كل شيء تقريباً ولم ينجح منها حتى الأسماء - أضفت على كوميديات مدلتون نوعاً من الافتعال والتصنع وشيئاً من الفجاجة. فبعض الأسماء كانت موضوعة لا شيء إلا للسخرية. كما أثرت على شخصياته لأنها - أي المبالغة في السخرية - دفعتها إلى مواقف لا يستوجبها الفن المسرحي ولا تتطلبها ضرورة العمل الفني.

نشعر أن استخفاف مدلتون بالإنسان، بـ «الافري مان» وعدم رؤية أي شيء إيجابي فيه - باستثناء قبوله واقعه عن طريق الصفح أو التجاوز - جعله يستخف حتى بالبناء الدرامي في مسرحياته. إن إنساناً كهذا الذي يراه لا يستحق أن يكذب ويتعب من أجل أن يقدم له أو عنه أثراً مسرحياً يبذل فيه جهده وكل طاقته. إنه لا يستحق سوى شيء واحد هو السخرية والسخرية ثم السخرية.

ولو تعمقنا هذه السخرية لرأينا أنها ناجمة حقاً من مأساة الوجود الإنساني، من حماقة الإنسانية التي يسميها الإنسان الذكاء. وبذلك يكون مدلتون قد

بالصفح. وكل محاولة غير ذلك سوف تجعل حركة الدوامة أسرع فأسرع. وربما استخف بعضنا بهذه النتيجة التي انتهى إليها مدلتون، ولكن الحلول التي قدمها ويقدمها الآن غيره تبدو سخيفة حقاً، فالعقوبات مهما كانت قاسية وصارمة إلى درجة الموت والهلاك والتشريد والسجن.. لا تبدو لنا مقنعة أبداً. إن ما انتهى إليه مدلتون أشد إقناعاً للمنطق والحياة. ماذا قدم موت عطيل وديمونة أو مكبث أو الملك لير أو هاملت أو سواهم في التراجيديا أو الكوميديا للوضع البشري؟ بل ماذا قدم للمشاهدين؟

إن ما قدمه مدلتون يبقى مثيراً للتفكير حقاً وسوف يعود دستوففسكي إلى استخدامه في كل رواياته فقد كان يعتقد جازماً أن تغيير الوجود البشري أو إصلاحه لا يمكن أن يتم من الخارج. إنه يبدأ من أعماق النفس، من الداخل، مما يذكرنا بالنقش الثاني على جدار دلفي «اعرف نفسك» طريقة وحيدة لعلاج الخارج هي المسامحة والتجاوز عن الأخطاء والابتعاد عن الضغينة والأحقاد.

تحية إلى مدلتون الذي آمن بعمق أن خير طريقة لمعاملة الإنسان هي السخرية منه، إذ لا يستحق غير ذلك من عناء، والذي في صخب كوميدياته جعلنا نلمس مدى مأساة الوضع البشري وأي هوة يسير إليها.

سبق مسرح الطليعة بأربعة قرون إلا قليلاً في إنتاج الكوميديا السوداء. والملاحظ أن الحظ لم يحالف الدراما الحديثة تماماً مثلما أنه لم يحالف مدلتون فكأن المبالغة في أي شيء تقضي على فنية المعالجة، وهذا ما يذكرنا بإحدى الحكمتين المنقوشتين على جدار معبد دلفي «لا تتبالغ في شيء».

إن الحماسة التي جاشت في صدر مدلتون ضد الوضع البشري جعلته يبالغ في سخريته، وإن كان يصدر عن نظرة واقعية أو حقيقية. وفي الفن لا يجوز أن يعالج الشيء التافه أو الموضوع التافه بأدوات تفاهة بل ربما كان العكس هو الصحيح، إذ يجب الاهتمام بالأدوات الفنية أكثر كلما كان الشيء أدنى إلى التفاهة. كان يعرف أن البرقالة عفنة فأسرع في نزع قشرتها لتظهر ديدانها واضحة. ولكن ما أدركنا أن ما نعتبره نحن تسرعاً يعتبره هو أداة فنية لإظهار عفونة الوضع البشري؟ ومن منا يرضى أن يهيىء للديدان أوعية من ذهب أو أنية من فخار؟

كان مدلتون ينظر إلى الإنسان بقرف شديد واشمئزاز صارخ، ومع ذلك ابتعد عن إنزال العقوبات المروعة في خواتيم شخصوه. ومع كل قرفة أوصى الإنسان أن ينظر إلى وضعه المشين على أنه من المسلمات التي يجب أن يتعامل معها

خوان غويتيسولو

وكتابه على وتيرة النوارس

● تقديم وعرض /
محمد القاضي

منتخبات

للدرية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهدف الأساسي من هذا المسلسل هو فهم الإسلام واستيعاب حضارته وثقافته مع تسليط الأضواء على بعض التقاليد والعادات العربية والآداب والعلوم والفنون والموسيقى في مختلف البلدان الإسلامية وقد نال المسلسل إعجاب المشاهدين الإسبان. يقول خوان غويتيسولو في لقاء معه: «أعتقد أنه بالنسبة لأي إسباني في القرن العشرين قد جاءت اللحظة التي يجب أن ينظر فيها إلى ماضيه دون عُقد. ذلك أن التخلف الثقافي لاسبانيا خلال الثلاثة قرون الأخيرة إزاء أوروبا جعل المثقفين والمفكرين الإسبان يبذلون جهداً متعمداً للحد من هذا التخلف

يعد الكاتب والروائي خوان غويتيسولو Juan Goytisolo واحداً من أهم الأدباء الإسبان المعاصرين الذين يشعرون بتعاطف كبير نحو الثقافة الإسلامية، وله مساهمات عديدة في التعريف بالعالم العربي والإسلامي من خلال المقالات الأدبية والبرامج التلفازية وكان قد شرع في شهر فبراير سنة ١٩٨٩م في بث مسلسل تلفازي أطلق عليه اسم (القبلة) بمعدل حلقة واحدة في الأسبوع، مدتها نصف ساعة، وكانت تذاع يوم الجمعة مساءً، والحلقات صورت في مصر والمغرب وتركيا وفلسطين وهو في ثلاث عشرة حلقة، وكان

منتخبات سردية اختارها وقدم لها المؤلف نفسه ونقلها إلى العربية ومهد لها بدراسة الشاعر والمترجم كاظم جهاد وهو صديق حميم للمؤلف. ترجم له العديد من أعماله. وقد مهد للكتاب بمدخل لقراءة خوان غويتيسولو الذي ينتمي - حسب رأيه - إلى هذه الفئة من الكتاب التي ترى في العالم شبكة من التلاقيات، وفي المعمورة سلسلة من الأكوام المصغرة ينادي بعضها بعضاً، وفي التجربة - حياة كانت أو كتابة - مزيجاً من الأنات (جمع آن) المتصارعة تارة، المتصارعة طورا، أمام عمل يمثل هذه التعددية، وهذا الثقل، ستضحي هذه الدراسة بـ «التماسك» المنهجي لصالح استدارات متتالية تحاول «القبض» من خلالها على المركز المتنقل لكاتب لا يزال وفي النشاط، عارم الحركية، بعيد الشأو، فلا هو ولا نحن بالقادرين بعد على أن نقول فيه، وفي عمله، الكلمة الأخيرة.

في الرواية/ القصيدة: archivebeta.Sakhril.com

ربما كان ينبغي البدء لا بتبرير هذا الكتاب، وإنما بالتعريف بطبيعته والعوامل الكامنة وراء تركيبه واختيار العناصر المؤلفة له. كانت رغبة مترجمه، كانت هذه السطور، ستترجم ترجمة عمل روائي أو اثنين للكاتب. هكذا كنا سنقف، لو توقف الاختيار على (بطاقة هوية) - (رواية للكاتب صدرت سنة ١٩٦٦م) أمام محاولات إسباني مهاجر، يعود إلى بلاده ليعيد تركيب ظروف وفاة والده أثناء الحرب الأهلية (١٩٣٦ - ١٩٣٩م) ويلم شتات هويته الممزقة الضائعة محاولات تقف عبرها على (الخرائطية)

عن طريق طرح فكرة أرنبه إسبانيا، ورفض كل ما كان في تاريخها يتعارض مع صورة بلد غربي: (أورتيجا إي كاسيت ورامون منيزديت بيدال) (أديان إسبانيان) اللذين حاولا دائما استعادة الميراث اللاتيني والقوطي بينما كانا يحاولان إخفاء قيمة التراث العربي أو الإقلال منه. والآن تجاوزت إسبانيا تخلفها الثقافي والاقتصادي والسياسي، وجاءت اللحظة التي يجب أن ننظر فيها إلى أن اختلافها الثقافي ليس عيباً وإنما هو ثروة، فهذا الذي يجعلنا نختلف عن أوروبا. شيء يجب أن نفخر به، وأعتقد أن هذه هي المراجعة النقدية التي قام بها (إمريكو كاسترو وأسبن بلاثيوس) «مفكران إسبانيان» فقد فتحا عيوننا على كثير من الموضوعات حول الأهمية الثقافية التي قدمها لنا العرب. وأنا أمل أن يتعلم الإسبان من الآن كيف يفهمون ماضيهم الحقيقي، لأن معرفة الماضي يمكن أن تفتح أمامنا مستقبلاً حقيقياً» (٨).

نال خوان غويتيسولو جوائز عديدة كان آخرها جائزة (نيلي ساكس) التي تمنحها مدينة دور تموند الألمانية، وجاء في حيثيات منحه هذه الجائزة أن الكاتب الإسباني يعمل جادا على فتح الحوار بين الثقافات ويناضل من أجل الحرية والتسامح.

على وتيرة النوارس / منتخبات سردية

هو عنوان كتاب خوان غويتيسولو الصادر عن دار (توبقال) بالمغرب سنة ١٩٩٠ (الطبعة الأولى) يضم بين دفتيه

لرأينا إليه وهو يصور، في مزيج من الخيال العلمي والرواية البوليسية والقصص الأيروسي، تصاعد غزو متخيل يقوم به العرب والأترك وبقيّة المهاجرين إلى باريس، لأحد أكبر أحياء الهجرة (سانتتشييه) مخضعين السكان (الأصليين) للربح أولاً عبر «حرب» الشعارات المكتوبة بلغاتهم الأصلية، ذاهبين إلى حقهم الشامل رويدا رويدا وهذا كله يصوره راهب متحلل يتبادل وإحدى المراهقات رسائل غرامية، أو على (فضائل الطائر المتوحد) - (رواية للمؤلف صدرت سنة ١٩٨٨) لرأينا إلى الكاتب وهو يعيد على نحو متضافر، خلق أجواء الملاحقات التي تعرض لها المتصوف المسيحي الكبير القديس يوحنا الصليب، وتأثره بالثقافة العربية.

لقد رشح الكاتب للترجمة صفحات وفصولا دالة على أعماله الأساسية ابتداء «ببطاقة هوية». وحتى إذا كان هذا الاختيار من صنع الكاتب نفسه، فلا بد أن نرفع عنه ما قد يبدو عليه من اعتبار أو قسر. لم يعتد القارئ العربي، في الواقع، أن يجد بين يديه كتاب مختارات عندما يتعلق الأمر بكتابة (روائية). على أن تقديم مختارات أو ترجمتها أمر شائع عندما يتعلق الأمر بالشعر، الحال، وكما سيتحقق منه القارئ بنفسه، فإن الكتابة «الغويتسولية» لا يمكن إحالتها إلى التصنيف الروائي وحده، من دون اختزال وعنت، لا تتخلّى هذه الكتابة، فحسب شأن أغلب الأعمال المهمة المتدرجة في أفق الحداثة ما بعد - الجويسية - عن جميع سمات الرواية التقليدية، من حبكة وأحداث متنامية وشخصية محورية موحدة المزاج تسبح في فلكها مجموعة من الشخصيات

الفجائية أو الانقسامية لإسبانيا المعاصرة وأركيولوجيتها السلفية بكاملها، أو لو توقف الاختيار على (دون خوليان) - (رواية للكاتب صدرت سنة ١٩٧٠م) لكننا سنشهد مصعوقين تارة مفتونين طورا، واحدة من أكبر الهجمات التجديفية والهدمية. يشنها إنسان أعزل على ثقافته الأصلية التي يعدها (ويرينا أنها) قعمية. إنسان متسكع يمرغ، انطلاقا من طنجة، أبرز أعلام لغته الأم في الوحل ويلحق الجالية الإسبانية بهذيانه وانتقاماته الإرهابية، السادية المتخيلة، أو لو توقف على (خوان بلا أرض) - (رواية للكاتب صدرت سنة ١٩٧٥م) لرأينا إلى هذا اللا- بطل نفسه، هذا الكائن - المجرد من الموصفات - (بمعنى روبيرت موزيل في روايته الشهيرة بهذا العنوان)، ذاته، وهو يذهب في ملاحقة التراث الإسباني القمعي حتى كوبا، وبقيّة المستعمرات الإسبانية السابقة، باسطة «محاكمته» إلى حدود الثقافة الأوربية والغربية بكاملها، مقتنيا آثار لورنس والأب دوقوكلو عبر الصحراء كاشفا وراء قناع الانهماك التاريخي لدى الأول والتصوف المشبوب لدى الثاني، عن هذيان جنسي مخفي وشهوة للسلطة وانتظار للشهرة يروح يسلط عليه سحرته النقدية.

أو على (مقبرة) - (رواية للكاتب صدرت سنة ١٩٨٠م) لرأينا إليه وهو يلتحم أكثر بسكان البلاد التي تبناها مسرحا لتسكعاته وهذياناته، (يعني مدينة مراكش المغربية). ويتيه طويلا في أزقة فاس وطنجة، ويتوقف ليتأمل ويحلل «نظام» الكرنفال المتجدد في ساحة (جامع الفنا) في مراكش، أو لو تركز الاختيار على (منظار بعد المعركة) - (رواية للمؤلف صدرت سنة ١٩٨٢م)

الهوة الواسعة بين روح الشعارات الفرنسية (الحرية، الأخوة، المساواة، إلخ) وبين تطبيقها في الواقع، إنها تفرغ من مفعولها بمجرد أن يتعلق الأمر بالجزائريين مثلاً، لذا قمت بالانخراط، بالقدر الذي تسمح به إمكانياتي في النضال ضد الاستعمار.. بعد الاستقلال دعاني بن بلا إلى زيارة البلاد، ففعلت، ثم صرت أسافر بعد ذلك إلى أقطار المغرب على نفقتي الخاصة، وبدأ منذ ذلك الحين، الانخراط الثقافي والذي دفعني إلى اكتشاف العناصر المشتركة في ثقافتنا وسلوكينا.

كما زرت الأقطار العربية في الشرق الأوسط، قمت في خريف ١٩٦٨ بجولة مررت فيها بتركيا وسوريا ولبنان والأردن. التقيت بعض قادة (فتح) ونشرت عنهم ريبورتاجاً في مجلة (النوفيل أو سرفاتور). إلا أنني لم أكن في تلك الفترة لأعرف العالم العربي ولا الثورة الفلسطينية بالشكل الكافي لكتابة نصٍّ حقيقي. تحليلاتي لأليات ماكينة القمع الصهيونية التي نشر أغلبها في صحيفة (ELPAIS) الأسبانية، ودراساتي في الثقافة الإسلامية، سنأتي فيما بعد، انطلاقة من أواسط السبعينيات». (٣)

أما المغرب الذي بدأت أسافر إليه ابتداء من ١٩٦٥م فقد كنت أوي دائماً إلى طنجة وهناك جاءني فكرة كتابة (دون خوليان) وابتداء من عام ١٩٧٦ قررت المكوث في مدينة مراكش، وفيها قررت كذلك أن أتعلّم العربية الدارجة. وهكذا تعلمتها بالتحدث إلى الناس، وكثيراً ما كنت أذهب إلى ساحة (جامع الفنا) لمدة ثمانية أشهر وأنا الأزم الحضور في الساحة، حتى بدأت أفهم ما يُقال، وعندما

الثانوية، بل تقترن هذه الكتابة بروح الشعر عندما تتمسك بصياغة الجملة وإيقاع الأسطر والمقاطع المتتابعة كما في قصيدة نثر مفتوحة إلى ما لا نهاية له. لا يتنازل اللفظ هنا قط عن حيوية الدال فيه. وشحنه المادية، لصالح فحواه أو حقيقته (المدلولية).

والروائي — الشاعر الذي ينطق من تصور للكتابة ينهل من يوحنا الصليب وسرفانطيس وغو تغورا (٢) والروايات الشفهية وفنون السجع العربية، في صياغات حديثة ومجددة، لا يسعه إلا أن يحول نصه إلى مولد حي للإيقاعات وللأصوات. لا تنال الكتابة قيمتها هنا بقدر ما تتعمق في فهم تجربة ما، وعرضها فحسب. وإنما كذلك بقدر ما تحرره من عاطفة وما تبتكره من حنان لا يمكن أن تبلوره وتشيعه إلا لغة مقبوض عليها هي نفسها في حقيقتها الأكثر جمالية، أي الأكثر شعرية. لقد أكد أكثر من كاتب، وخصوصاً المكسيكي كارلوس فونتييس والبيروني ماريو فارغاس يوسا على الصنيع الإيقاعي البالغ التجديد للأسبانية الذي يعود لخوان غويتيسولو. كما أكد أكثر من ناقد، وخصوصاً «أندريس سانثيث روبايينا» و«لوثي لوبيث بارالت» على انتماء أعمال الكاتب إلى ما لا يمكن دعوته إلا بالرواية — القصيدة».

أثر العربية كحياة وثقافة في أعماله

يقول خوان غويتيسولو: بدأت علاقتي بالعالم العربي في ظروف سياسية فمنذ الشهرة الأولى لإقامتي في باريس أدركت

جرائم الفرانكويين التي بقيت بلا عقاب وأخطاء الجمهوريين التي تركزت عليها صحافة الدولة لعقود عديدة، تجعل من النص إحدى الشهادات الأدبية المهمة على ما بعد الحرب.

النص الثاني

دون خوليان / كتب المؤلف هذه الرواية في طنجة، حيث كان يجد نفسه، يومياً في مواجهة إسبانيا (الراضة) على الشاطئ الآخر، معها ينتقل نهائياً إلى الرواية - القصيدة، والصفحات المترجمة تغطي نصفها الأول الذي شكل الصيغة الأولى للرواية ثم أعقبه الكاتب بصفحات أخرى تذهب المذهب ذاته. لا أحد هنا: «مجرد تالقيات غابرة وتداعيات مهووسة، خطاب (شيزوفريني) يصفي فيه حسابه مع بلاده، الأم عبر النقد. أكد النقاد على أن أعمالاً نادرة تتضمن نقداً هو بمثل هذا التلاحم والشمول لتراث أمة بكامله، ومن هنا كان على المترجم أن يلجأ إلى التعليقات والإضاءات الهامشية التي ساعدت في وضعها المؤلف نفسه وذلك لكثرة إلماحات الشاعر «وغمراته». ودون خوليان التاريخي هو حاكم سبتة الذي ساعد العرب عند فتح إسبانيا عام ٧١١م. واستعادته عند غويتيسولو لن تكون عن طريق السيف والحرب والقتال. وإنما من خلال إعادة اكتشاف التراث الثقافي الأندلسي سواء عند عرب الأندلس أو في تراث كبار العصر الوسيط المتأخر الذين مثلوا خير تمثيل الأسلوب المدجن Mudejar الذي ظهر جلياً عند «خوان رويث» (راهب إيثا) صاحب قصة (الحب المحمود) أو في تراث كبار كتاب عصر النهضة (القرنان ١٦ و١٧)

بدأت أستوعب فهم الحكايات التي كانت تروى قلت: هذا يكفي، وكانت رواية (مقبرة) ثمرة ذلك، فهي عمل روائي استوحيت به مباشرة من مراکش. (٤)

عرض للنصوص المختارة النص الأول / بطاقة هوية

مع هذه الرواية دشّن غويتيسولو أسلوبه الجديد الذي ينتمي إلى الاستحضار الشعري أكثر منه إلى الحديثة الكلاسيكية يضع النقاد الرواية إلى جانب أمهات الرواية (الواقعية السحرية) المكتوبة في أمريكا اللاتينية بخاصة «كالمدينة والكلاب» فارغاس يوسا، و«المنطقة الأكثر شفافية» لكارلوس فوينتيس، و«مائة عام من العزلة» لغابرييل غارثيا ماركيث. تقوم الرؤية على تداعيات (البارو) الذي تجبره سكتة قلبية نجا منها على العودة إلى منزل العائلة في برشلونة، فيروح يحاول إعادة تركيب ماضيه بالاستناد إلى عناصر متعددة: ذكريات، هلوسات، أحلام، وثائق، تحليل تاريخي، إلخ.. والفصل المترجم يشكل وحدة متكاملة يعرض فيه الكاتب مأساة قرية في ظل الحرب الأهلية الإسبانية بالتوازي مع وصف بالغ التوتر لأحد «أيام الثيران» (وهناك فرق بينها وبين مصارعة الثيران الرياضة الشهيرة في إسبانيا). فإذا كانت هذه تقوم على عرض منظم يتجاوب فيه مصارع محترف وثور. فإن (يوم الثيران) encierros يقوم على إطلاق ثيران وأبقار عديدة في ساحة القرية يطاردها الجمهور ويخضعها للضرب حتى إبادتها.

والمقابلة التي يقيمها الروائي بين

الممثلين أيضا لهذا الأسلوب مثل سرفانتيس ويوحنا الصليبي. (٥)

النص الثالث/ خوان بلا أرض

إنه عنوان مستعار من شقيق ريتشارد قلب الأسد الذي كان يوقع في منفاه، عثر عليه غويتيسولو مستعارا من لونغ «بلانكو وايت». رواية مقطعية، بعناوين فرعية، يتوجه فيها البطل – الكاتب الجواب بالنقد اللاذع لماضي بلاده في أمريكا اللاتينية (تشغيل العبيد في مزارع قصب السكر والتصوير لهم بأن أرواحهم وهم السود، ستتحول، بعد خدمة الخالق عبر ممثليه الإسبان – محضريهم، إلى كيانات طاهرة بيضاء كقصب السكر نفسه الذي يصبح بعد تصنيعه أبيض فيما سيقانه سوداء. وكان الكاتب قد اكتشف بالمناسبة جدودا له مارسوا هذا الاستبعاد نفسه) وللحضور الغربي الحالي في العالم الثالث، وأحيانا عبر أشخاص بلدانهم (لورنس العرب، الأب دوفوكو، الخ..). وعبر تجولاته في المغرب، يجترح الكاتب الرواية لنفسه سيمولوجيا خلاسية يطعم فيها لسانه الأصلي بدلالات الآخر ولسانه.

النص الرابع/ مقبرة

هذا فصل من كتاب يشمل في نقده، كالكتاب السابق، كامل الحضارة الغربية، إن الفصل المختار يقدم قراءة لفضاء ساحة (جامع الفنا) المعروفة في مدينة مراكش، حيث يتظافر نشاط الباعة وفعاليات الحواة والسحرة والمغنين والرواة ويتميز النص عن قراءات عديدة

وضعت للساحة من أبرزها: (أصوات مراكش – الياس كانتيني) و«مراكش – المدينة – كلود أوليفيه» بمحاولته لا فقط الإمساك بروح المكان، وإنما كذلك بإيقاعاته الخاصة، بسيمولوجيته وببلاغته: قراءة (كرنفالية) تستلهم، بأسلوب التعداد تارة، والاستبطان طورا، والتعزيم طورا آخر، أوليات الحكاية الشفاهية العربية وقوانين الخيلة الشعبية المغربية.

النص الخامس/ مناظر بعد المعركة

بالرجوع إلى تعددية أسلوبية تذهب من المعايينة اليومية إلى التخيل العلمي، فالنقدية الفكاهية والدعابة السوداء، يركز الكاتب في هذه الرواية المكتوبة هي الأخرى في هيئة فصول ومقاطع، على الفضاء الباريسي، وبالذات على حارة معروفة بتعددية سكانها وغلبة المهاجرين فيها على السكان «الأصليين» تبدأ الرواية بغزو متخيل يقوم به العرب وبقية الأجانب، عبر اللغة (شعارات، رسوم، ملصقات إلخ..). وتنتهي بكارثة حرق شامل، تتخللها مقاطع من النقد لاستبعاد الآخر، وأخرى من التعاطف مع قدر الكاتب المنفي وطموحه المؤسي إلى الشهادة على معالم ثقافته الأصلية قبل الإبادة. وفي الختام يجد القارئ (نظرية) في الانتشار «الشيزوفريني» المضطلع به، للكاتب الحاضر حيثما يحدث شيء في العالم.

النص السادس/ مدار الشاعر

حول جان جنييه

كتب خوان غويتيسولو هذا النص في

أثناء حياة صديقه جان جنيه ونشره في مجلة (كميرا) الإسبانية ثم أعاد صياغته بعد رحيل الكاتب الفرنسي وأدرجه في كتاب مذكراته الحامل عنوان (الحظيرة المحبوزة) ١٩٨٥م. اعتبر الكثير من النقاد هذه الاستعادة البسيطة في الظاهر لعمل جنيه مأخوذا كسلوك، ولسلوكة مأخوذا باعتباره عملا. إحدى الخلاصات الأكثر دقة وصدقا عن مسيرة الكاتب الكبير.

يقول غويتيسولو عن جان جنيه «إن معرفة حميمة لجان جنيه لا يخرج أحد منها سالما، إنها تثير - بحسب الحالات - التمرد، وولادة الوعي، والرغبة العارمة بالصدق، والقطع مع العادات والمشاعر والانسلاخ والشعور المعذب بالفراغ (بكسر الذال) وحتى الموت الجسدي، وإذا كنت قد قلدت في شبابي - بوغي أو دون وعي - بعض الكتاب الأوروبيين والأمريكان فإنه كان صاحب التأثير الأوحده علي في مرحلة النضج. فعلى المستوى الأخلاقي علمني جنيه أن أتخلص من غروري الأول ومن كل وصولية سياسية. ومن الرغبة في الظهور داخل أوساط الحياة الأدبية وأن أعكف على شيء أكثر جوهرية وصعوبة. وهو امتلاك تجربة أدبية خاصة، واكتساب ذاتيتي الحقبة، فبدون جان جنيه - ودون مثله - ربما لم أكن سأجد القوة الكافية للانقطاع عن سلم القيم المعمول به لدى مواطني يميننا ويسارنا، ولا كتابة ما كتبت، انطلاقا من عملي الروائي «دون خوليان» إنه أستاذ وصديق حميم». (٦)

صيف ١٩٨٦م. حيث قضى وقتا طويلا في المقبرة «خلال إقامتي لمدة ستة أشهر في القاهرة - حيث قضيت وقتا كثيرا في المقبرة - غيرت تماما فكرتي عن هذا المكان المثير. فقد وجدتني أمام نظام للحياة داخل المقابر له تقاليده في الماضي المصري، ذلك أن ابن بطوطة في (الرحلة) تكلم عن مقبرة (القرافة) وعن عادات أهل القاهرة، الذين ألفوا قضاء ليلة الخميس والجمعة وأيام الأعياد مع موتاهم، في الأروقة وفي البناءات الخاصة التي أقاموها لهم داخل المقبرة.

الآن هذه المقبرة تضم أكثر من مليون نسمة من السكان. بداخلها تجد أحياء ميسورة أو أغنية (بالمعنى المجازي للكلمة) وأحيانا متوسطة وأخرى فقيرة. هناك أيضا مقاهي ومحلات للحلاقة وسوف يعرف يوم الجمعة أوج نشاطه، ويمكنك داخل هذه المقبرة أن تستعمل التاكسي، أو تتركب الحافلة، هناك أيضا حفلات الزواج وأعياد الميلاد، وطبعاً في مقابل كل هذا أو بالأحرى إلى جانب كل هذا، هناك أموات وعمليات دفن، وقد تكاثر سكان المقبرة مع أزمة السكن، وتنامى بهجرة القرويين، وحاليا هناك مليونان من السكان موزعين بين مقبرة القرافة ومقبرة قايتباي بك وبقيّة المقابر. إنها الحالة الفريدة التي شأهت فيها تعايش الأغلبية (وهم موتى) مع الأقلية (وهم أحياء). إن العيش إلى جانب الموتى يعطي لهؤلاء الناس معنويات سليمة لم ألسها في مكان آخر». (٧)

النص الثامن/ فضائل الطائر المتوحد

في الرواية المأخوذة منها هذه الفصول يمزج الكاتب بين الأزمنة والأماكن،

النص السابع/ قرافة القاهرة رحلة إلى مدينة الأموات

مجتزء من نص كتبه الروائي على أثر زيارة قام بها إلى (قرافة القاهرة) في

مقبلا عليها، وهو يتهيأ للتخلص من بقايا
الفرانكفونية ومن الصورة الأسطورية
لإسبانيا المغلقة على نفسها.

هوامش

- ١- انظر مجلة الثقافة العربية الليبية /
عدد مزدوج / ١١ - ١٢ - ١٩٩٠، ص
٧٩ / الاستشراق الإسباني... إلى أين؟ /
الدكتور حامد أبو أحمد.
- ٢- غونغورا شاعر إسباني (١٥٦١ -
١٦٢٧م).
- ٣- انظر الاستجواب الذي أجراه معه
كاظم جهاد ومهدي لكتابه المترجم لخوان
غويتيسولو (رحلات إلى الشرق) ص:
٢٣ و ٢٤ (إفريقيا الشرق) الدار البيضاء.
- ٤- انظر الاستجواب الذي أجرته معه
صحيفة «القدس» عدد: ١١ يناير
١٩٩٤م. ص: ٦ (١١ - ١ - ١٩٩٤م).
- ٥- انظر مجلة الثقافة العربية / مرجع
سابق / ص: ٨٠.
- ٦- انظر الاستجواب الذي أجراه معه عبد
الإله التهاني لصحيفة «العلم الثقافي»
عدد: يوم ١١ أبريل ١٩٨٧م. ص:
٥ / (١١ - ٤ - ١٩٨٧).
- ٧- نفس المرجع / ص: ٥.

ويجمع بين عزلة المتصوف ممثلا في
القديس يوحنا الصليبي (سان خوان دي
لاكروت) وعزلة العاشق المعاصر. عزلة
مزدوجة، موضوعة تحت علامة الرغبة
بالاتحاد بالكيان المعشوق، تندمج في
الختام بعزلة الشاعر، مادامت الصفحة
الأخيرة تتحدث عن (الكتاب الذي أصبح
الآن مكتملا). يصف الفصل الأول
المترجم هنا دخول امرأة فاجعة استوحى
الكاتب صورتها من لوحة معروفة
لرسم البلجيكي (فيليسيان روبس)
(١٨٣٣ - ١٨٩٨م) حملت عنوان: (الموت
بأذر الهلع) وترمز المرأة معنا إلى الدخول
الفاجع والمفاجيء للموت.

صحيح أن الدلالات الرمزية والعناصر
الوصفية تتضافر هنا لترسم مناخ حمام
للمثليين الجنسيين يغزوهم داء فقدان
المناعة المكتسب (الإيدز). إلا أن الدلالة
الكلية للعمل تتسع بالطبع لتشمل كل آفة
وكل عمل للموت المفرق.
وأخيرا يبقى خوان غويتيسولو كأحد
أكبر الروائيين الإسبان الحداثيين الذين
طوروا من خلال عملهم التجريبي على
الشكل والخطابات السردية مشهد
الرواية الإسبانية بموازاة التطورات
الاجتماعية التي كان المجتمع الإسباني

إدوار الخراط في سيرته الكتابية:

من الرصد البشري إلى طفيان الحواس

ماذا يعني أن ينظر روائي ما لتجربته الإبداعية؟!

ربما كانت الإجابة الأولى، أن هذا الروائي لم يجد في التقدير الآخر، القدرة على كشف مكونات وعناصر تجربته، أو أن نصه قد نضج واكتمل وصار بإمكانه النظر إليه من خارج دائرة التجربة الإبداعية وبعين نقدية خبيرة أكثر من غيرها في توصيف الحالة الأدبية التي خاضها زمنا طويلا. مهما تكن الأسباب فإن تشريح حالة روائية أو قصصية بمبضع كاتبها ذاته، فيها من الاثارة والمغامرة، ما يجعلنا نتابع بلهفة رحلة هذا المبدع وتحليله ورؤيته الخاصة لمادته الإبداعية من لحظة التشكل الأولى مروراً بمخاضات الكتابة إلى التجليات الأخيرة للنص المنجز.

النص السابع / قرينة القاهرة

الطائر المتوحد

النص الثامن / فضائل

رحلة إلى مدينة الأموات

ملاحظة: هذا نص كتبه الروائي خليل صويلح في الرواية المأخوذة منها هذه الفصول. ويذكر فيها أنه (قرينة القاهرة) في يوم خرج الكاتب بين الأموات والأحياء.

التي تشتمل على الأجناس الأدبية القديمة والقائمة، تستوعبها وتتمثلها ثم تتجاوزها وتتعداها.

«تحطيم اللغة»

يبدأ الخراط اكتشافاته بعنصر أساسي في العمل الأدبي وهو الزمن، حيث لم يعد بتسلسله المنطقي المضطرب وهو السيد ولم تعد اللغة القديمة هي السائدة، بل وجد نفسه يندرج في عملية تحطيم أو تفجير للغة، ملغيا بذلك، الوصف والحوار والتحليل والنتيجة نحو البحث عن شمولية حقيقة ما، كما انزاح الرصد البصري أمام طغيان الحواس اعتبارا من روايته «رامة والتنين» وما جاء بعدها، إذ سيطرت النظرة الحسية على نصه مشفوعة بتدفق لغوي عضوي ورؤيوي شعري في الآن ذاته.

وفي نظرة إلى الوراء، يرى الخراط أنه ما انفك يكتب نصا واحدا متجددا، يأخذ في كل مرة سمة جديدة وغوايات جديدة تتمحور حول علاقة الفرد بالجماعة وهيمنة مفردة الحرية على نسيج تجربته، هذه الحرية التي تشكل هاجسا كبيرا في محاولتها هدم «الحيطان العالية» أمام هواء العلاقات الإنسانية، بين الداخل في العاشق الفرد وبين الخارج في الجموع الهادرة، بين الصحو والحلم، بين الأنا والآخر.

وينفي الكاتب تهمة «الذاتية» عن كتابته ويؤكد على أن الهم الاجتماعي يشغل بؤرة أساسية في أعماله ولكن لغته الخاصة لا تفصح بسهولة عن مقاصدها بسبب بعدها عن فلك المباشرة والتقديرية والايولوجيا، إنه كما يقول ضد «لغة

من هذه المنطلقات، يخوض الروائي والقصاص والناقد إدوار الخراط تجربة جديدة في النقد الأدبي تحت عنوان «مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» وبذلك يحدد منذ البداية وظيفته هذه السيرة ومقاصدها وأسئلتها النقدية والحياتية والتاريخية، سيما أنه صاحب انجاز ابداعى في القصة والرواية يمتد منذ الخمسينات إلى الآن عبر عناوين لافتة «حيطان عالية، رامة والتنين، الزمن الآخر، ساعات الكبرياء، أمواج الليالي، مخلوقات الأشواق الطائرة، ترابها زعفران، اختناقات العشق والصباح....»

في أغلب هذه النصوص يحاول إدوار الخراط، أن يشق طريقا خاصة لتجربته مؤكدا على مدلولات لغوية وحياتية تكسر تابو السرد التقليدي نحو مخيلة مفتوحة على كافة جهات وأجناس الأدب، تقوده بوصلة من القلق والابتكار نحو دروب مختلفة وقطيعة مقصودة مع المنجز الأدبي الآخر.

يقول إدوار الخراط في تبرير هذه السيرة الكتابية: «أظن أنني إذا تناولت وصف رحلتي الابداعية الطويلة، رأيتها مجرد خطوة أولى في مسيرة أراها لما تكاد تبدأ مع أنني ألم الآن بقايا نهار العمر. ربما كان هناك ما يمكن تسميته بمراحل يمكن أن أنظر إليها بين الكتابة والكتابة لكي أقرأها ربما، لكي أذوقها ربما، لكي أقدر وأشعر بحجم الانجاز فيها ربما ... وربما لكل هذا معا».

هذه الاحتمالات والأطياف، جعلت الكاتب يقف أمام هدير الأسئلة التي واجهته خلال مسيرته الأدبية الطويلة بما فيها انجازاته النقدية، من المحاولات الرومانسية المبكرة مرورا بالحساسية التقليدية إلى «الكتابة عبر النوعية» تلك

الرواية أو القصة في ظني عملا حرا والحرية هي من التيمات اللاذعة التي تتسلل دائما إلى كل ما أكتب».

ولكن ما هي المكونات الأساسية في الفكر والأدب التي أشعلت فيه هاجس الكتابة؟ عن هذا السؤال المفتوح يضيء الخراط مساحة شاسعة من المرجعيات المحلية والعالمية التي سقت شتلته الابداعية بمائها المتنوع، من أفكار الليبراليين الفرنسيين مرورا بفولتير وروسو وبرناردشو وويلز إلى الأدب الروسي إلى طاغور ثم فرويد والتحليل النفسي وحتى التروتسكية والوجودية والسريالية والأدب الأميركي.

كل هذه المائدة شديدة التنوع، غرف منها الكاتب عبر مراحل زمنية متوازية مما منح نصه خصوصية في الهضم وإعادة الانتاج على نحو آخر مغاير، عززته نظرة محلية وبيئية عميقة تتجلى في نشأته في بيئة قبطية لها طقوسها الخاصة والمتعة ردة ويعترف الخراط أن أهم مرجعة لتجربته كانت كمكان: «الصعيد ومدينة الاسكندرية» وهذه المدينة أهدها أعرق أشواق في روايته «ترابها زعفران» وكتابه «يا بنات اسكندرية».

الاسكندرية بتنوعها السكاني وموقعها الجغرافي وبحرها الممتد إلى مالا نهاية.

يقول: «الاسكندرية عندي، مدينة سحرية، ترابها زعفران حقا، هي شط يقع على حافة بحر الأبد، حافة المطلق». ويضيف في تأثير المكان الآخر على تجربته «الصعيد عندي هو أرض الأسطورة الراجعة إلى ألف عام، التي لا تموت. هو العرش الوطيد الحقيقي لألهتي: النيل في مطلق جلاله ووداعته، والشمس المحرقة المخصصة، وحوريس البحث ومعت العدل،

متاحف القواميس ومحاجر الآثار، أطمح أن تكون للقصة – وللرواية – لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب» فاللغة لدى الخراط منطلق النص وفضاء مفتوح أمام المخيلة وعوالم الشخصيات، إذ أنها أشبه بسلم موسيقي بالغ التنوع وشديد الثراء وبالتالي فإنها تحتاج العازف الماهر الذي يكشف عن نبض وشحنة هذه اللغة المليئة بالكنوز الموروثة من كتب مقدسة وشعر صوفي ونسيج سحري موسيقي وجرس لغوي يحمل دلالاته الإيحائية خارج الرطانة والنممة والترصيع السطحي: «سعيي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر وأمل أن يكون سياق المستقبل أيضا – ويضيف الخراط – لا أخفي أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة، كتابتي مستلهمة من الأرابيسك، أي من تلك الصياغات والخطوط التي تتكرر حتى حدود اللانهائي فليس ثم هنا بداية ولا نهاية ومن ثم فإن الشكل هنا مفتوح وكأنا بحث عن أبدية ما».

مائدة شديدة التنوع والثراء

يفهم إدوار الخراط الرواية على أنها تكثيف لرؤية الكاتب كتثيفا منظما في جوهره، له نسق داخلي مضمّر وعضوي وفي ماعدا كونها الشكل الصارم المطواع معا لابداع رؤية نافذة وعميقة منصهرين معا بلا انقسام، دون أن يكونا بالضرورة قد فقدوا قوامهما الخاص: «أريد أن تكون

ابداعي مفارق لنصوص جديدة وسائده بأن معا.

على أن الخراط في اقتراحاته النقدية هذه، يظل أسير حرية غير مشروطة في اكتشافات كيميائية قابلة لمعدلات لا تحصى من التجريب مع اعتراقه أنه يهاجم المستحيل!

«هناك فارق شاسع بين ما اكتبه وبين ما أريد أن أقوله. من ما أريده هو المطلق في العدل والحب والكمال والحرية، أي المستحيل» ويتساءل: «لماذا أكتب اذن طالما أنني أهاجم المستحيل؟ أعرف أنني لا أملك إلا الكتابة سلاحا للتغيير... تغيير الذات وتغيير الآخر إلى أفضل ربما ... أو أجمل أو أدفأ في برد الوحشة والوحدة».

الحكم كمادة للكتابة

ويعرج الكاتب على مسألة شديدة الخصوصية رغم بساطتها الظاهرية وهي «مثيرات الكتابة» ومن بين المثيرات يذكر أنه استمد مادة مجموعته «اختناقات العشق والصباح» من أحلامه، أي كتابة الأحلام والنامات التي تنتابه أثناء النوم، قد يكون المنام بسورياليته مفتاحا لاستقطاب أحداث أخرى من خارجه، يقول «استغلال المادة الحلمية من أهم المثيرات التي أستعين بها في أعمالي. المادة الحلمية تقوم فعلا بتكوين بؤر أساسية في كل أعمالي».

إلى ذلك يتحدث الكاتب عن «الإنسان الداخلي» الذي يخطط للحدث دون وعي من المؤلف «فجأة يظهر شيء مالم أفكر فيه ولم أخطط له، يظهر هذا الشيء من رصيد كبير مختلف كامن، لكن هذا الشيء

وحتحور الحب، والمسيح الشهيد المصلوب، الحي، وملاذ الأولياء والرهبان وأبناء الحق، هو أيضا ضراوة العنف الضروري المركب في صلب نسيج الحياة الخشن الذي لا يتفكك ولا يتمزق قط».

الكتابة عبر النوعية

وفي فصل خاص عن القصة القصيرة وفعل الكتابة يقدم الكاتب اقتراحات نقدية سبق ودافع عنها في أكثر من مناسبة، إذ أنه يرى أن لا حدود فاصلة بين أجناس الأدب فليس ثمة مقاييس لكتابة قصة قصيرة أو رواية أو قصيدة، إنما الأهم توقيع الكاتب على نصه، نبضه الخاص وإيقاعه الجديد المبتكر انطلاقا من حرية ابداعية مفتوحة على الاحتمالات والرغبات الخاصة في تفتيت القوانين الصارمة في الأدب، وهكذا ظهرت مصطلحات موازية لتجارب أدبية مفارقة: «القصة - القصيدة، النص المفتوح، الكتابة عبر النوعية» باعتبار أن الحدود التقليدية الصارمة سقطت والأشكال القديمة أشبعت حرثا، وغرسا، وزرعا، وحصادا و «لم تعد قادرة على انتاج الجديد من املحصول المغذي» وإذا كان الخراط يختار نماذج من القصة والرواية في مصر «يحيى الطاهر عبدالله، بدر الديب، منتصر القفاش وغيرهم» فإنه يتجاهل رائدا في هذا المجال هو «زكريا تامر» الذي اخترق هذه الحواجز منذ أوائل الستينات وأنتج نصا قصصيا مفتوحا على مناخات شعرية تقترب من قصيدة النثر في التماعتها وانفجارها الشعوري المؤثر ولا تزال مجموعته «دمشق الحرائق» تقرأ إلى اليوم كمنجز

المتعة والعذاب. عذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلا، كأن الكتابة نفسها عملية شبقية. الكتابة عندي أيضا وسيلة من وسائل البحث والمعرفة، والمعرفة لا تظهر إلا بالكتابة»

سيرة إدوار الخراط الكتابية نمط جديد في المكتبة العربية يضيء تجربة كاتب طالما أثار أسئلة اشكالية، ابداعية ونقدية، نحن أحوج ما نكون إليها في ساحة تضيق بالأسئلة والحوار الجريء والجسارة في اختراق سكونية اللغة والمعنى، نحو حساسية جديدة ومختبر نقدي يمنح المخيلة العربية خصوصيتها ومساحاتها الشاسعة التي لا تحدها تخوم.

يبدو كما لو كان منتظرا في الظلام ينتظر الفرصة كي يقتحم المجال ويكتب نفسه، لعله مثلا جزء من حلم، جزء من الشعر، وصف خاص بشيء كنت لا أريد أن أصفه، تجدني لا أقف أمامه بل أمتثل له وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات في الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة»، من المناخات التي تتكرر في أدب الخراط دونما تخطيط «كوايس الليل، عالم الموتى، السكة الحديد» حيث تتكرر كل هذه المفردات بما يشبه الشفرات المحملة بالدلالات.

عذاب الكتابة عذاب الحب

ويخلص الكاتب في سيرته الذاتية هذه إلى جملة مسلمات أثرت تجربته كالطفولة وأجواء الاسكندرية والقراءات المبكرة مما جعل الكتابة بالنسبة إليه «قدر من الولع،

هامش:

١- مهاجمة المستحيل — منشورات المدى - دمشق - ١٩٩٦.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فايز خضنور..

من الشكل الشعري إلى خطاب الحرية

● معروف عازار

١-

ليس استيعاب تجربة شعرية ما بالأمر السهل في غيبة التقاليد النقدية التي من شأنها توفير الأساليب، والتقنيات الجمالية، والفنية للقراء والدارسين على السواء، لأن النقد لدينا لم يستجمع بعد كامل قواه، وأدواته، وجرائه، حيث لا يزال في أكثره يصول، ويجول في حقل التصورات العارضة والذاتية.

وإذا كان الملمح الأساسي لهذا الغياب الجاد يكمن في غياب أو تمنع الأقلام النقدية الجادة عن القيام بمهامها التاريخية في ظروف سياسية وثقافية خاصة جدا. فإن انسحاب بعضها، وانصياع الآخر إلى آفة الثورية جعل الأدب عموما والنقد بشكل خاص خاضعا لأثاث السياسات التي تدفع به أكثر فأكثر إلى السقوط في زبد الاستهلاك.

إذن.. من أين نبدأ نقديا بالتواصل مع الشاعر..؟ من داخل القصيدة، أم من خارجها..؟ من الشاعر، أم من المتلقي..؟ أم بكليهما مع إضافات تتحرش، أو تخدش، أو تؤنس فعل اقرار القراء..؟

في الخطاب الشعري، وبهدف انتاج دلالات معرفية تتجاوز حرفية المنطوق الشعري، يجتهد الخطاب — بالرغم من الاضمار والتكثيف — إلى الكشف عن معلم لإنتمائه، وبصرف النظر عن مضمون هذا الكشف (إن كان معبرا، متطابقا، أو سوى ذلك) فإن المكاشفة في ذاتها هي حد المعادلة الأول للخطاب، والمتلقي هو الحد الثاني لها. ففي لحظة القراءة تتفاعل وجهتا نظر (تتقارب أو تتعارك سيان) لكن عبر هذا التقارب أو العراك يتكون المشهد الشعري من جديد، حيث يشرع المتلقي في وقفه الأسماء، والأماكن والأفعال والمعطيات جميعها، موظفا جملة معارفه الشخصية مدخلا للكشف، ليس لجهة التحليل الصرف لفحوى الخطاب، وإنما للولوج إلى أبعاد الخطاب الاجتماعية، والسياسية والمعرفية، والواقعية، وأيضا الفردية. حيث يصبح المكان الرمزي في العقيدة مكانا محسوسا عند القراءة، وتتكشف للفاعل المجهول مشبهات واقعية. من هنا.. فإن تحليل الخطاب الشعري بالعودة إلى شرطه الاجتماعي أولا، وإلى مرجعيته المعرفية ثانيا.. هو المدخل الفهم لجهة وضع الخطاب في سياقه الوظيفي الصحيح، ففي المساحة الأولى تتحدد جملة الظروف المقام عليها ولها الخطاب، والمساحة الثانية تشمل

على رؤيا للعالم (الموضوع) بواسطة المنتج (الذات) وبالطبع في علاقتها الجدلية مع بعضهما البعض.

في حدود هذا الاختصار لآلية القراءة الشعرية، سأطّل أيضا إطلالة مختصرة على خطاب «فايز خضور» الشعري، لأنه ليس في الإمكان مقارنة مجمل خطابه الشعري في حدود المداخلة الواحدة، نظرا لغنى مشروع الخطاب في كمه، ونوعه، وفي انتقالاته، في تعدد محاوره، وفي استقطابه لبنية الحداثة الشعرية وحسبنا أن نجتهد...

- ٢ -

يعتبر فايز خضور من الجيل الثاني للحداثة الشعرية بعد السياب ونازك وبياتي وآخرين.. الجيل الذي وقع عليه عبء تأصيل التحديث وتطويره، وأزعم أنه بفضل «فايز خضور» والبعض القليل من مجايليه خطأ شعر الحداثة مكتملا، وهذا الأمر وحده يجعل من التعامل مع هذا الجيل قراءة لأدق قضايانا الثقافية والاجتماعية، والقومية، - وأيضا- السياسية، ولهذه القراءة اعتباران:

الأول - الإطار التاريخي لظاهرة الحداثة في الشعر
الثاني - الإطار الراهني لها

ولا شك أن الإطار الأول كان إطارا نهضويا بكل المعاني، فإضافة إلى واقعية مناهضة الاستعمار، وبناء الهوية القومية، تأتي موضوعة التلاحق الحضاري، وبناء التراث، والسعي إلى خصوصية ثقافية تميز تلك المرحلة بالميل الضاغط لولوج العصرية.

أما الإطار الثاني فيأتي في سياق الهزائم المتكررة للأمة، وإذا كان بسط الهزيمة كل هذا التراجع والمراجعة على مختلف المستويات، فإن مقام رفض الهزيمة يتجلى في القبض على ناحية المشروع النهضوي المتمثلة في مع أنبساط تجليات الهوية الأموية. وهذه الموضوعة ليست مركزية وحسب في سياق الحكم على الإبداع. بل لا يستوي الحكم إلا معها، حيث يصبح من الضروري وضع المعطى من العمل الإبداعي في سياق التلقي منظورا إليه من زاوية مدى اسهامه في مشروع نهضة الأمة.

- ٣ -

في سياق الاجتهاد المشروع... يخيّل إلي أن «فايز خضور» يختار عناوين القصائد قبل الشروع في كتابتها على خلاف أكثر الشعراء. واختيار العنوان قبل الكتابة يعني بناء القصيدة من العنوان وفي العنوان، وقد طور الشاعر هذا التوجه لاحقا ليتربع وحده العنوان على عرش كل القصائد وصولا إلى أحدث تجربة له في : (العنوان - القصيدة) مع «أداد» و«حصار الجهات العشر» و«قداس الهلاك».

ما الذي يحملنا على هذا الاعتقاد...؟

- لأن كل عناوين القصائد مركبة، ومنققة بأناقة ووعي. وهي أشبه بالكون الذي تجثم تحته الأشر من البدء إلى المنتهى.

- لأن كل عنوان لكل ديوان يستوفي ما بداخله من عناوين فرعية ويشكل حلقة من

حلقات الوصل مع عناوين المجموعات السابقة عليه صعودا مع تصاعد وترابط الخطاب الشعري.

لاحظوا على سبيل المثال العلاقة بين ديوان (حصار الجهات العشر) والديوان الذي يليه مباشرة (قداس الهلاك) حصار في الأول = هلاك في الثاني. ثم بارتباط كل منهما مع ديوان (صهيل الرياح الخرساء) الذي تسلسله الثاني أو... (ويبدأ طقس المقابر) الذي تسلسله السادس، وهكذا... لتبدو علاقة جميع العناوين بعضها مع بعض علاقة متداخلة، متطورة في نسق واحد. وهذه النسقية المتطورة هي في أبسط صورها دلالة على تكاملية الخطاب في تجلياته المختلفة.

- ٤ -

أما من جهة الشكل.. وانطلاقا من أن «فايز خضور» لا يرمي الشعر، بل يصنعه فقد صنع تجربته الشعرية عبر الانتقالات التالية:

١ - القصيدة المستقلة البسيطة

٢ - القصيدة ذات المقاطع السريعة

٣ - القصيدة الطويلة ذات المحاور المركبة

٤ - القصيدة الملحمة

٥ - القصيدة - الديوان

مع ملاحظة أنه في الانتقالات الأخيرة أخذت المحاور المركبة صفة الاستقرار لديه، وانطلاقا من موضوعة الصنعة وليس التصنيع أي أعمال الوعي فإن الشاعر ماض ولا بد في انتقالاته وتطويع تجربته وصولا إلى العنصر الناقص كيميائيا في الجدول أعلاه وهو: القصيدة الديوان ذو المحاور الواحدة ولكن بتسويات مختلفة على المحور ذاته، وهذا التشكيل ليس غريبا على تجربة الشاعر، فلو دققنا في قصيدة (زليخا بالملح ترسم عينيها) - وهي إحدى انتقالات الشاعر الهامة - لعثرنا على هذا التشكيل في صورته الابتدائية.

- ٥ -

في بواكيره الأولى، وبموازاة عبء تأصيل التحديث الواقع على الجيل الثاني من الرواد يسجل «فايز خضور» رؤاه الابتدائية في مسائل شتى كغيره من الحداثيين، وكغيره أيضا كان مولعا بالرمز، والأسطورة والشخص، والأماكن التاريخية. ذلك الولع الذي كان قد كور ماهية القصيدة الحديثة لحسابه... هذه المرحلة الابتدائية استغرقت نتاجه الشعري حتى العام ١٩٧٠ على مدى ثلاثة دواوين هي على التوالي:

الظل وحارس المقبرة ١٩٦٦، وصهيل الرياح الخرساء ١٩٧٠، وعندما يهاجر السنونو ١٩٧٢ (مع التفريق بين سنة الطبع وسنة التأليف). وبتقدير أن هذا الانتاج على أهميته في إخصاب شطر الحداثة الثاني كان بمجملة في عداد الرسم الابتدائي «كروكيات» مهدت لأعمال أصبحت الأجمل والأهم في خطابه الشعري، وحصل هذا الانتقال شكلا ومضمونا مع صدور ديوانه الرابع (أمطار في حريق المدينة) وبالذات مع

قصيدة: «أصداف البحر الميت» وهنا أزعج: أن خطاب «فايز» الشعري المتماين، والمميز الآن ابتدأت هويته مع ميلاد هذه القصيدة. ومن هذا المنظور تغدو قصيدة «أصداف البحر الميت» تأسيسا لمسودة مشروع خطاب شعري ابتداء ولم يزل، لما احتوته من تجديد الشكل والمحتوى، حتى لنجد أن الخطاب الشعري لـ «فايز خضور» الثاني على هذه القصيدة تطوير خلاب لمحتوياتها الفنية والفكرية.

مع هذا الانتقال الجديد تختفي التقنيات القديمة: (الرمز، والتنويع الخفيف، والومضة الشعورية السريعة المستقلة..) لصالح سياق شعوري مركب ومتناول على مدى صفحات وقصائد، واختفت الشخصية التاريخية لصالح ذات موهلة في الكشف، ومثقلة بالتعب.

في هذا الانعطاف... في هذه المرحلة، يقبض «فايز خضور» على شكله الشعري الذي التقى، ثم أغنى همه الزمن بالتعمق الإبداعى والجمالى. عندها ترتقي المعالجة لديه إلى أعتاب الملحمة، وتتجذر الموضوعات، وتتعدد المحاور الطرفية وتتواشج في محور مركزي مختلف الأبعاد، وتتداخل البديهيّات بالمفترضات، والرغبات والأسطورة بالواقع، وتتناسل في لحمه الخطاب الشعري لتنسج شكل العلاقة مع الآخر.

٦.

في العلاقة مع الآخر، ينمو فصل خاص لعلاقة «فايز خضور» الشاعر بالأنثى فلطالما حاورها من جميع النواحي، وفي مختلف المواقف.. ولطالما جعل منها أجمل محطة لاستراحة مقاتل.. ولطالما اتهمها بالعبث...

ولطالما عاشرها، ونفرها.. زواج، وعشيق، وملاذ، صالحة، وناشزة. هذا المشهد المكتظ بالمفارقات وإن كان قد هجس به الشاعر كلون من ألوان الحصار الضاغط اجتماعيا، إلا أنه في ذات الوقت انفتحت هذه الهواجس على أجمل المعزوفات العشقية بكل ما انطوت عليه من: بوح، وتأسى، ورثاء، وتواصل، وافتراق، ووفاء، وخداع، وسمو، وابتذال...

وانطلاقا من المعزوفات العشقية هذه يأخذ بالاستقلال محور خاص من الخطاب تركز حول موضوعات (الجنس والجسد) ويكتمل هذا المحور مع صدور ديوان (ستائر الأيام الرجيمة) ١٩٩١. وعلى هامش موضوعات الجنس والجسد وبإملاءاتهما تتصادم الحيوانات الإنسانية مع الواقع المنصرف عنها لتتوالى العذابات على الطالع والنازل في مرات مطولة. وفي هذا الإطار يتفرد الشاعر «فايز خضور» بتوظيف الجنس، والجنس الجسد كمدخل تصادمي مع الواقع، فيفضح في نسق من التحدي، وأنساق من التفاضل ذاك المخفي، والناجز، والناشز في رهن العلاقة بين الفرد والمجتمع، معيدا انتاج جملة من المفاهيم المفسرة لهذا الصراع، وفي هذا السياق.. تأتي شحنات العشق والجنس المتوترة في مساحة الخطاب الشعري بمثابة الرد على العسف الواقع من المجتمع على الفرد، ومن هنا أيضا ذاك اللون المتقلب في علاقة الشاعر بالأنثى، والمربط حصرا بمدى قرب هذه الأنثى أو بعدها عن مسار الضبط الاجتماعي.

على أن خطاب الجنس وما احتواه من عشقيات، وموقف العاشق من المعشوقات أجمع إن في المستوى الواقعي، أو التكويني، أو التحريضي له قد أعطى - إلى جانب الدلالة الخاصة به - دلالة عليا متخذة خطاب الحرية كونا لها، تارة بالمباشر وأخرى عن طريق صدام السلوكيات والقيم وجميعها تحيل المتلقي - فنيا وعلى مستوى القراءة - إلى ما يقترحه النص من مشروع خطاب قد نختلف أو نتفق معه. «فايز خضور» يتناول موضوعة الجنس من زوايا مختلفة لينفذ من خلال هذا التناول إلى وظيفة الجنس الاجتماعية بعيدا عن هاجس المسموح منه أو الممنوع اجتماعيا معيدا بذلك تشكيل العلاقات الإنسانية بالتضاد مع واقع العلاقة المسكون بالبرودة والجفاف، وعبر هذه المعالجة ينقلنا من ظاهر العلاقة إلى جوهرها لنقرأ تفاصيل الموقف من موضوعة الجنس بوصفها علاقة تحيط بموقع الإنسان من عالمه هذا العالم الذي يحيد الأحاسيس والمشاعر ويقيم الحد عليها كنوع من برمجة الحراك الاجتماعي وضبطه.

ومن خلال العلاقة بالأنثى هذا المكون الصغير من جملة المكونات الأخرى في العلاقة الإنسانية يعبر «فايز خضور» عن شكل، وعمق، وفواصل العلاقة بالوجود الأكبر (الوطن) حيث يتداخل وعلى نحو جدلي الشعور بالقهر الاجتماعي بحس الانتماء الوطني، وهو إذ يدخلنا في هذا المسار التضادى عبر التفاصيل الحرجة لواقع العلاقات والمفاهيم إنما يحيل الخطاب إلى الواقع ومن خلال هذه الإحالة يطرح الخطاب سؤال التجاوز، عبر سؤال الواقع. حيث تتجمع خيوط المعاناة في دلالة غير قابلة للإلتباس لتعبر عن خطاب الحرية في إطار الخطاب العام مستدرجة الاسطورة، والتاريخ، والواقع، والايديولوجيا، كمحطات تتشكل داخلها الممارسة الإنسانية بكل أتعابها.

وفي هذا كله، وغيره... نعثري على الميل الشديد لدى «فايز خضور» لتوظيف الخطاب أي تسييسه بعيدا - كما يقول هو في كتابه الثوري الوحيد «فضاء الوجه الآخر»، «عن الدكاكين السياسية الراجحة...» بل التسييس القائم على نقد الشروط التاريخية والواقعية لإنتاج الظاهرات الاجتماعية، والإيمان بقدرات الإنسان ومشروعيه وجوده في سياق التحديات الخارجية والداخلية.. ضربا من (دونكيخوتية) صاحبة، وحادة، ترتفع بالمفارقات إلى شرطها الإنساني الأقصى. وهذه الاقتحامية من النشاطات الحيوية لخطاب «فايز خضور» الشعري تقوم على: تمكين الوعي، تثمين المغامرة في مواجهة ارتكاس الوعي، وعقل الممارسة.

رابع ١٢٠٠ سنة كلفنا قصتها
رسن سدا وكتلة... من لفظنا